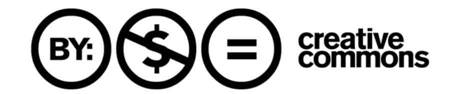


Archives de sciences sociales des religions

Femmes au vin à Athènes/ *Women and wine in Athens*

Daniel Noel



Résumé

Les femmes sont plus présentes au vin que les études ne le laisseraient croire. Les documents probants manquent moins que la détermination des savants qui s'adonnent à l'entretien des opinions traditionnelles comme s'il en allait de la place des femmes dans la société contemporaine. Pour qui ne croise pas une théorie de l'image et une vision de la femme athénienne au vin aussi improbables l'une que l'autre les femmes ne sont ni exclues du vin ni cantonnées à des opérations de manipulation et ni tenues à l'écart de sa consommation.

Elles occupent une place éminente au vin dans la cité : autour du pressoir, auprès du pithos et au symposion. Elles s'impliquent dans toute l'existence du vin. En cité, le vin appartient aux femmes comme aux hommes sans que l'harmonie règne entre les sexes autour du vin. Au milieu d'enjeux socio-politiques, le vin témoigne de sa centralité dans la cité.

Abstract

Women are more closely associated with wine than most studies will have it. What is lacking is not so much documents bearing witness to this association as scholars' determination to establish it: they tend to keep alive traditional notions as if women's position in today society was at stake. Unless one conjointly upholds a theory of image and a vision of women's relation to wine in Athens that are equally indefensible, women are neither denied access to wine, nor restricted to handling or prevented from having it.

They hold an eminent position in the city where wine is concerned: by the press, the pithos and at the symposion. They are presented at every stage of the making and consumption of wine. In the city, wine belongs as much to women as to men, but does not contribute to harmony between them. Amid socio-political stakes, wine clearly played a central part in the life of the city.

Resumen

Las mujeres están asociadas con el vino de modo más estrecho de lo que sugieren los estudios al respecto. No por falta de documentos que lo prueben sino por la determinación de los sabios que se dedican a entretener las opiniones tradicionales, como si de éstas dependiera el lugar de las mujeres en la sociedad contemporánea. Por más que uno no mezcle una teoría de la imagen con una visión de la mujer ateniense vinculada con el vino, tan improbable la una como la otra, las mujeres no están apartadas del vino ni parapetadas en operaciones de manipulación o privadas de su consumo.

Ocupan un lugar eminente en la ciudad en cuanto se trata de vino : alrededor del lagar, cerca del « pithos » y del « symposion ». Se implican en toda la existencia del vino. En la ciudad el vino pertenece tanto a las mujeres como a los hombres pero sin que la armonía entre ambos sexos reine en torno a él. En medio de envites socio-políticos el vino asienta su posición céntrica en la ciudad.

Arch. de Sc. soc. des Rel., 1999, *107* (juillet-septembre) 147-185
Daniel NOEL

FEMMES AU VIN À ATHÈNES

Les femmes sont beaucoup plus présentes au vin que les études ne le laisseraient croire. Les documents probants manquent moins que la détermination des savants qui s'adonnent à l'entretien des opinions traditionnelles ou hésitent à s'éloigner des préjugés comme s'il en allait en même temps de la place des femmes dans la société contemporaine. Selon A. Henrichs, il serait possible de parler du « male world of the vintage and the wine.... » (1). Pourtant les scènes de vendanges montrent des Satyres associés à des femmes activement engagées dans la sphère du vin et pas simplement à sa manipulation abstinente, loin s'en faut (2). Des banquets de femmes existent sur les vases et ils témoignent d'une pratique et d'une consommation féminines du vin (3). Les faits grecs n'ont jamais exigé de verser dans l'entretien d'une vision de la femme abstinente (4), ou réduite à l'état d'objet. Cette manière de parler des femmes athéniennes correspond exactement à l'idéalité produite par un discours qu'une tradition savante a érigé en discours dominant et invariable (5), référence immuable que l'image céramique attique est censée répercuter de manière systématique dans sa production

(1) A. HENRICHS, « Myth visualized: Dionysos and his circle in Sixth-Century Attic Vase-Painting », *Papers on the Amasis Painter and his World*, Malibu, 1987, p. 106 en particulier.

(2) Selon M.-C. VILLANUEVA-PUIG, « Dionysos est le dieu dispensateur du vin pour les mortels, mais les bénéficiaires de ce don pourraient bien être exclusivement les hommes ». À l'importante question « Que signifient ces ensembles d'images du point de vue du rapport de la femme avec le vin dans la sphère dionysiaque ? », elle répond que « – Rien ne permet, à mon sens, de voir en elles la preuve que les rites de la manipulation du vin – qui sont plus que probables – s'accompagnaient de la consommation du vin », in « La ménade, la vigne et le vin. Sur quelques types de représentations dans la céramique attique des VI[e] et V[e] siècles », *REA.*, XC, 1988, p. 53.

(3) Pour une démarche différente, voir F. LISSARRAGUE, « Femmes au figuré », in P. SCHMITT-PANTEL, éd., *L'Histoire des femmes en Occident. L'Antiquité*, Paris, 1991, pp. 159-251, en particulier p. 239 : « la femme au banquet dans les représentations de l'époque archaïque n'a en tout cas qu'un rôle accessoire »... les femmes « sont, avec le vin et la musique, les ingrédients » du banquet et, p. 238, la femme viendra « provoquer ou satisfaire le plaisir de son partenaire masculin ».

(4) L. VILLARD, « Le vin et les femmes : un texte méconnu de la *collection hippocratique* », conférence prononcée le 15 mai 1995, *REG*, 108, 1995, p. XXXIV-XXXV.

(5) N. LORAUX, « Repolitiser la cité », *Anthropologie : état des lieux*, *L'Homme*, 97-98, Paris, 1986, p. 263-287 (réédition en Livre de Poche).

au moyen d'un hypothétique code iconographique, l'Arlésienne de l'iconographie céramique attique ?

De nombreux témoignages antiques permettent d'opposer une autre vison de la femme au vin, à chacun des moments du vin. Il ne s'agit pas simplement de substituer une vision à une autre mais d'apprécier également les enjeux socio-politiques d'une telle réévaluation parce que les femmes ne sont pas moins que l'autre moitié de la cité. La cité a pris sous son autorité l'organisation de l'introduction du vin et la consommation du vin s'enracine dans une pratique commune et des lois anciennes. La cité constitue le point de départ du vin et le *symposion* n'est qu'un prolongement des pratiques civiques du vin, une forme restreinte de ce que la cité organise dans ces fêtes civiques. « Le vin dans la cité » n'est pas simplement une formule mais signifie que le vin et son ivresse participent pleinement à la vie de la cité. En cité, le vin rencontre le politique et s'y combine inextricablement, en décloisonnant les lieux traditionnels, tant politiques que du vin, et en assurant la liaison entre le vin de la cité et le *symposion*.

Dionysos hante la sociabilité et la convivialité au vin sans exclusive, de la fête au *symposion*, des rues et de leurs carrefours au théâtre. Des lieux sans points communs en apparence, mais unifiés par leur distance de l'agora et leur dynamique qui conduit à retourner à l'agora d'une façon plus déterminée et plus consciente des fondements et des développements du bien commun. Par Dionysos, le plaisir entre en cité avec le vin et avec les femmes pour qu'elles y trouvent ou retrouvent la place d'humanité qui leur revient de droit. Avec le dieu du vin, si ce n'est pas la politique qui naît, c'est néanmoins la volonté d'articuler le politique et le plaisir. Pas seulement pour les hommes, les femmes connaissent le vin comme les hommes et probablement même mieux qu'eux !

1. Des femmes aux vendanges

Hommes et Satyres, femmes et Ménades sont des catégories, dans les représentations, aux limites bien floues et au contenu trop classificatoire, trop arbitraire pour être adopté sans examen critique. Les imagiers peignirent des Satyres et des femmes aux vendanges plutôt que des vignerons bien humains, bien masculins (6). Le plus ancien témoignage littéraire montrera comment les femmes sont impliquées dans les vendanges avec les hommes, là où les savants ne voient qu'un monde masculin. Depuis

(6) Athènes, Acropole 2560, fr. pinax AFN, B. GRAEF, *Die Antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, Berlin, 1925-1933, t. I., pl. 107 ; *ABV* 337/32 ; *Addenda* 92. Sur cette plaque, des hommes portent des corbeilles sous des pampres chargés de grappes et sous le regard d'Athéna. Des inscriptions dans le champ se rapportent à l'activité de boire et au transport de paniers dont le contenu n'est pas visible. Les hommes n'esquissent ni geste en direction de la vigne ni ne montrent d'instrument à détacher les grappes, pas le moindre pressoir en vue. Moins une vendange qu'une scène qui emprunte aux vendanges dionysiaques quelques traits réaménagés sour l'influence d'Athèna et qui hésite entre boire et vendanger, entre le vin ancien et le vin à venir. Paris, Louvre AM 1008, amphore AFN, *CVA* 5/4, pl. 29/3,6, 30/3-4, des hommes cueillent des grappes mais ce n'est qu'une cueillette, sans la moindre marque dionysiaque, un « vrai » travail de vigneron.

Homère, les vendanges riment avec Eros dans les textes. L'association n'est pas systématique dans les textes et elle reste à établir en images.

1.1. Les vendanges depuis Homère

Les vendanges commencent dans la littérature, par des descriptions de scènes représentées sur des boucliers, avec Homère celui d'Achille et avec le Pseudo-Hésiode celui d'Héraclès (7). Homère décrit le bouclier d'Achille forgé par Héphaistos, un bouclier constitué de cinq cercles concentriques (8). La vendange appartient au troisième cercle où figurent les saisons rythmant les travaux agricoles de l'année. Après la moisson, le dieu a représenté la vendange. Des filles et des garçons vendangent, « pleins de tendres pensers », ils « emportent les doux fruits dans les paniers tressés » par un chemin (9).

Garçons et filles se mêlent à la vendange au sortir de l'enfance, entrant dans l'âge prénuptial ou à l'âge de se marier. De tendres pensers les relient. L'adjectif *atalos* désigne un état de fraîcheur et même de naïveté d'une enfance qui s'achève, comme si les vendanges constituaient une circonstance propice aux rencontres et à l'éveil des sens dans une innocente atmosphère de fête. L'ambiance de fête est marquée par la présence d'un enfant qui joue du luth et chante, entraînant les autres à la danse. La vendange est dégagée de toute référence au travail, à la contrainte exercée par la pauvreté sur les Athéniennes obligées de vendanger (10) ; elle est confiée aux jeunes des deux sexes, il s'agissait d'une activité ostensiblement plaisante, d'une fête. Le contenu érotique deviendra explicite avec les témoignages plus tardifs.

Les premières vendanges s'accordent de l'âge juvénile et des plaisirs insouciants sans croiser Dionysos. Cependant il était chanté comme un dieu riche en joies. De là à le relier au vin et aux plaisirs de l'ivresse, il restait un pas à franchir que la poésie lyrique accomplira (11). Aucun passage se rapportant aux vendanges n'en subsiste, à l'exception de deux odes anacréontiques attribuées à Hésiode et Archiloque mais les éditions savantes ne les retiennent pas comme des œuvres attribuables à ces auteurs. Il reste à naviguer dans une littérature postérieure.

Longus contribue le plus à ce dossier ; en effet, à trois reprises, une scène de vendange retient l'écrivain (12). Le premier passage établit clairement le parallélisme entre femme-Ménade et homme-Satyre :

> « Comme de raison, en ces journées où l'on fêtait Dionysos et la naissance du vin, les femmes qu'on avait, des campagnes voisines, appelées pour aider aux travaux, jetaient sur Daphnis des regards d'admiration, disant qu'il était aussi beau que Dionysos. Et l'une d'elles, plus hardie que les autres, alla même jusqu'à le baiser, ce dont Daphnis fut tout

(7) HOMÈRE, *Iliade*, XVIII, 561-572 ; HESIODE, *Les Travaux et les jours*, pp. 609-614.

(8) HOMÈRE, *Iliade*, XVIII, 561-572 ; J. REDFIELD, *La Tragédie d'Hector. Nature et culture dans l'Iliade*, traduit de l'anglais par A. Lévi, Paris, 1984, (1ère éd.1975), pp. 232-234.

(9) HOMÈRE, *Iliade*, XVIII, 567-569.

(10) DEMOSTHÈNE, *Contre Euboulidès*, 45 ; POLLUX, VII, 32, 141.

(11) A. PRIVITERA, *Dioniso in Omero nella poesia grecia arcaica*, Rome, 1970.

(12) LONGUS, *Daphnis et Chloé*, II, 1-2 ; IV, 3, 1-2 ; 5, 1-2. R. MERKELBACH, *Die Hirten des Dionysos, Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaizerzeit und der bukolische Roman des Longus*, Stuttgart, 1988, en particulier pp.73-87, 96-120,147-153, 185-197.

excité, et Chloé toute chagrine. Et les hommes, dans les pressoirs, lançaient à Chloé toute sorte de gaillardises : on eût dit des Satyres prêts à se jeter comme des fous sur une Bacchante. Ils disaient que de bon cœur ils deviendraient moutons pour être aux champs menés par elle ; c'était son tour de prendre du plaisir, tandis que Daphnis avait de l'ennui » (13).

Les vendangeuses unanimes sont émerveillées non par l'ardeur mais par la beauté de Daphnis. La vendange est comme décalée par rapport à son objectif, elle s'enrichit d'émotions érotiques, l'une d'elles s'enhardira jusqu'à embrasser Daphnis. Les femmes expriment les premières leur désir. Daphnis est comparé à Dionysos, comme si Dionysos, le plus beau et le plus voluptueux des dieux (14), était lui-même là au milieu de ses dévotes.

Dionysos ne se contente pas d'être cela ; il est l'amant parfait, le séducteur et de tous le plus irrésistible, Daphnis aussi. Dionysos se complaît aux travaux d'Aphrodite, il est « enclin à l'extrême aux voluptés de l'amour » (15). Le baiser de la plus hardie des vendangeuses excite Daphnis, Chloé voit en elle une rivale. Il serait tentant de réduire cet épisode au niveau d'une simple anecdote bucolique mais il existe à l'excitation de Daphnis un rigoureux symétrique chez Chloé qui donne à l'épisode un contenu érotique qui transcende la relation amoureuse unissant les deux jeunes gens :

> « Quant aux hommes dans les pressoirs, ils lançaient à Chloé toutes sortes de compliments : ils étaient comme des Satyres prêts à se jeter follement sur une Bacchante et disaient qu'ils souhaitaient devenir moutons et l'avoir pour bergère : à son tour elle était contente, et Daphnis avait de la peine. » (16)

Les hommes dans les pressoirs s'adressent à Chloé avec des mots à peine voilés de désir érotique, à son tour Chloé éprouve du plaisir contrairement à son amant. Quand le poète compare les fouleurs à des Satyres, il ne s'arrête pas là, Chloé n'est pas l'innocente victime de l'ardeur sexuelle des fouleurs métamorphosés en Satyres, elle aussi est transformée, elle devient Bacchante et ressent le plaisir. Son plaisir est symétrique à celui de Daphnis quand il se faisait embrasser. La Bacchante de cette scène ne semble pas être la malheureuse victime d'une agression de lubriques Satyres.

Il ne viendrait à l'idée de personne de porter un jugement négatif et réprobateur sur les sentiments des femmes ou sur l'attirance que Daphnis exerce sur elles ; le plaisir que le jeune homme en retire est lui aussi irréprochable. Une telle attitude devrait se maintenir avec Chloé et les vendangeurs à moins que de doctes savants n'interdisent aux femmes de telles émotions et ne voient dans tout Satyre qu'un brute sexuelle. Ici être Satyre c'est être sensible aux charmes de Chloé, ce qui s'exprime dans la comparaison avec un bondissement tout dionysiaque (17), une véritable bond érotique. En effet Longus écrit : « on eût dit des Satyres prêts à se jeter comme des fous sur une Bacchante ». (18)

C'est une impulsion érotique que ressentent les vendangeurs-Satyres, et ce n'est pas simplement l'attirance de quelques hommes pour une jolie femme qui est évoquée

(13) *Ibid.*, II, 2, 1-2, traduction de G. Dalmeyda (CUF).
(14) EURIPIDE, *Bacchantes*, 452-456 ; DIODORE DE SICILE, IV, 4, 1-3.
(15) DIODORE DE SICILE, IV, 4, 1-3.
(16) LONGUS, *op. cit.*, I, 2, 2.
(17) M. DÉTIENNE, *Dionysos à ciel ouvert*, pp. 74-75.
(18) LONGUS, *op. cit.*, I, 2, 2.

ici mais bien plus une transe dionysiaque dans laquelle femme et homme cessent d'être dans leur condition ordinaire pour devenir non pas autres qu'eux-mêmes mais atteindre un état qui les libère d'un certain nombre de brides. Cet état n'est pas au-delà d'eux-mêmes, il les prolonge, les agrandit. La vendange constitue une circonstance propice aux plaisirs libérés des contraintes d'une morale masculine et c'est sous l'égide de Dionysos que les mortels les connaissent, l'homme devient Satyre, la femme Bacchante. Ici, la personne qui « ménadise », au sens étymologique du terme, n'est pas Chloé mais les vendangeurs qui sont, dans les pressoirs, agités de transports passionnés et divins. Je tiens à cette précision pour que l'attitude des vendangeurs ne soit pas banalisée au rang d'une quelconque paillardise de salle de garde mais soit lestée de sa double dimension, dionysiaque et érotique.

L'atmosphère de la vendange est déterminée par Dionysos qui se manifeste comme une divinité du vin et de ses travaux imprégnés de plaisir érotique qui déborde les relations conjugales ou les relations prénuptiales. Avec Dionysos, au pressoir, c'est véritablement un brouillage des repères qui est opéré. Se croisent des femmes et des hommes mais également des Bacchantes et des Satyres. Daphnis est comme Dionysos, Chloé une Bacchante et les vendangeurs des Satyres.

Il reste à s'interroger sur ce « comme ». En effet, qu'est-ce que cela signifie qu'être comme un Satyre, comme Dionysos, comme une Bacchante ? Est-ce l'être, ou simplement faire comme et, même si ce n'était qu'un « faire comme », dans quelle mesure ne devient-on pas comme le modèle imité ? Ce genre de questions n'aurait d'intérêt que si les Satyres étaient ici considérés comme des créatures constituant un genre différent de l'homme et se tenant sur une autre rive de l'univers, en face de celle des hommes.

À suivre les interprétations classiques sur les Satyres, ils se tiennent sur l'autre rive et, de là, se livrent à des grimaces et des gestes le plus souvent obscènes qui ravissent les hommes et qui font rougir les femmes honnêtes. Dionysos séjourne le plus souvent parmi eux, quelquefois des Ménades, (seraient-ce des femmes ?) s'égarent parmi eux ; mais soit elles adoptent une attitude digne soit elles se défendent vigoureusement contre les agressions des Satyres, ou comment sauver la morale malgré quelques solides évidences.

Dans ce passage de Longus, il est difficilement contestable qu'entre hommes et Satyres et entre Chloé et Bacchante, il n'y ait pas de solution de continuité, que le passage de l'un à l'autre s'opère dans les deux cas sur un même registre, celui de l'érotique englobé dans le vin. Le vocabulaire en témoigne, Dionysos est maître de ces passages, aucune violence n'est signalée et le plaisir est partagé par les uns et l'autre. Au moins dans le cas présent, les Satyres sont des hommes sous l'impulsion de Dionysos, de la même manière que les Bacchantes sont des femmes – la rigoureuse construction de Longus l'atteste. À deux reprises, une scène banale est élevée à un niveau divin pour mesurer les effets produits. De la scène réaliste à son pendant divin, pas de distinction possible, Daphnis est semblable à Dionysos pour la beauté, habité par Dionysos. Les Bacchantes sont des femmes réelles, de saines citoyennes saisies d'agitations divines ou de transports extérieurement calmes. Pourquoi en serait-il autrement pour les hommes ? Le poète n'a pas parlé de Bacchants mais de Satyres. Les vendangeurs sont rapprochés de Dionysos sans pour autant connaître un statut identique à celui des femmes.

Les vendangeurs appartiennent au genre des Satyres, au sens strict je n'affirmerai pas que les hommes deviennent Satyres et que les Satyres sont des hommes, encore qu'Ulysse le demande à Silène et que le chœur des Satyres lui réponde affirmativement (19). Les catégories dionysiaques entraînent dans le sillage du dieu les femmes comme les hommes et dans la vendange, pour les Anciens, la catégorie des Satyres leur paraissait la plus pertinente pour désigner l'état que les hommes au pressoir atteignaient sous l'impulsion dionysiaque.

Une ode anacréontique développe l'aspect érotique souvent affiché aux vendanges (20). Si les Satyres sont explicitement absents de ce texte, une relative familiarité avec l'iconographie céramique permet de reconnaître leur présence implicite. Les premiers vers chantent les jeunes hommes et les belles jeunes filles, les uns foulent et les autres cueillent le raisin et tous transportent les hottes. Ensuite quelques vers sont consacrés aux effets bénéfiques du vin doux sur les vieillards. Le reste de l'ode décrit comment le jeune homme s'empare de la jeune fille couchée à l'ombre avant l'heure du mariage.

Eros intervient pour persuader et entraîner la jeune fille vers les plaisirs érotiques, lui faire faire ce qu'elle ne souhaite pas et ainsi devenir traître au mariage légitime. Le refus de l'union sexuelle hors mariage ou plus exactement avant l'heure du mariage caractérise la jeune fille mais Eros se moque de cette convention sociale. Le garçon, enhardi par le vin nouveau, se dispense de courtiser la jeune fille avec de beaux discours persuasifs et il étreint celle qui ne le voulait pas.

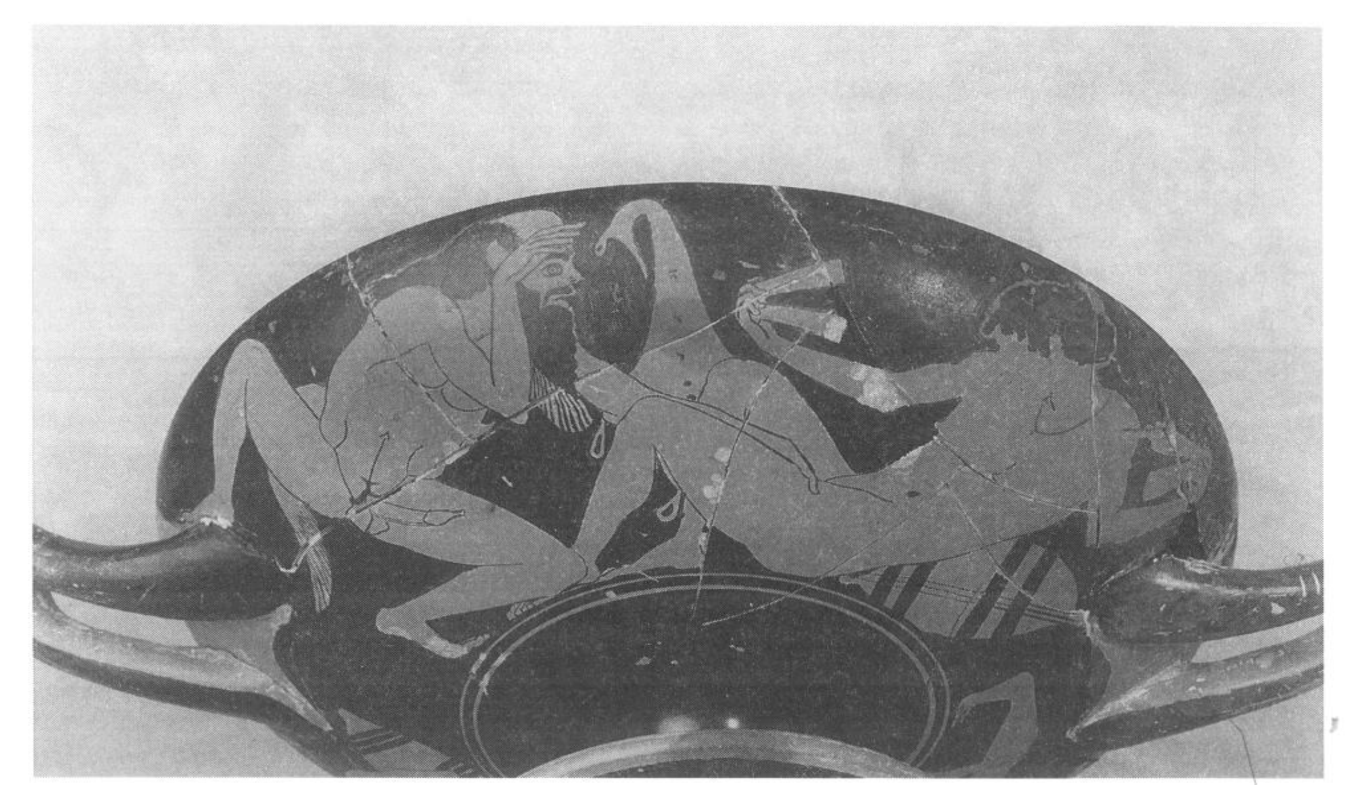
La scène de la jeune fille endormie, visitée par Eros et lui résistant, mais enlacée par le garçon entreprenant, ressemble à s'y méprendre à une scène de l'iconographie attique, celle de la « Ménade endormie » (21). Mais, en image, il est beaucoup plus difficile de décider si la Ménade est réellement endormie. Une chose est sûre, le Satyre a lestement engagé ses mains sous les vêtements de l'endormie sans provoquer aucune réaction de panique ou de rejet poli, des mauvaises langues iraient jusqu'à suggérer qu'elle ferme les yeux de plaisir.... Dans un débat aussi grave je ne me risquerai pas à prendre position mais le rapprochement entre la scène décrite dans l'ode et la série des « Ménades endormies » est légitime. Dans l'ode, le contexte est celui de la vendange et du vin qui coule du pressoir. À cette occasion, le garçon adopterait le comportement du Satyre et la jeune fille celui de la Ménade ou de la Bacchante. Le parallèle est le même que celui rencontré dans les scènes de vendange de Longus. Cette fois ce n'est pas simplement à l'intérieur de l'œuvre d'un seul auteur que le parallèle est relevé mais entre une poésie et un corpus iconographique distant probablement de plusieurs siècles, sans autre précision.

Les deux derniers vers constituent une sorte de morale de la seconde partie de l'ode. « Avec des jeunes un peu ivres Bacchos joue un jeu désordonné », pour le dire clairement, Dionysos, tout dieu de la cité qu'il est, se moque bien avec Eros de certaines règles de comportement sexuel exigé des jeunes filles avant le mariage. Il

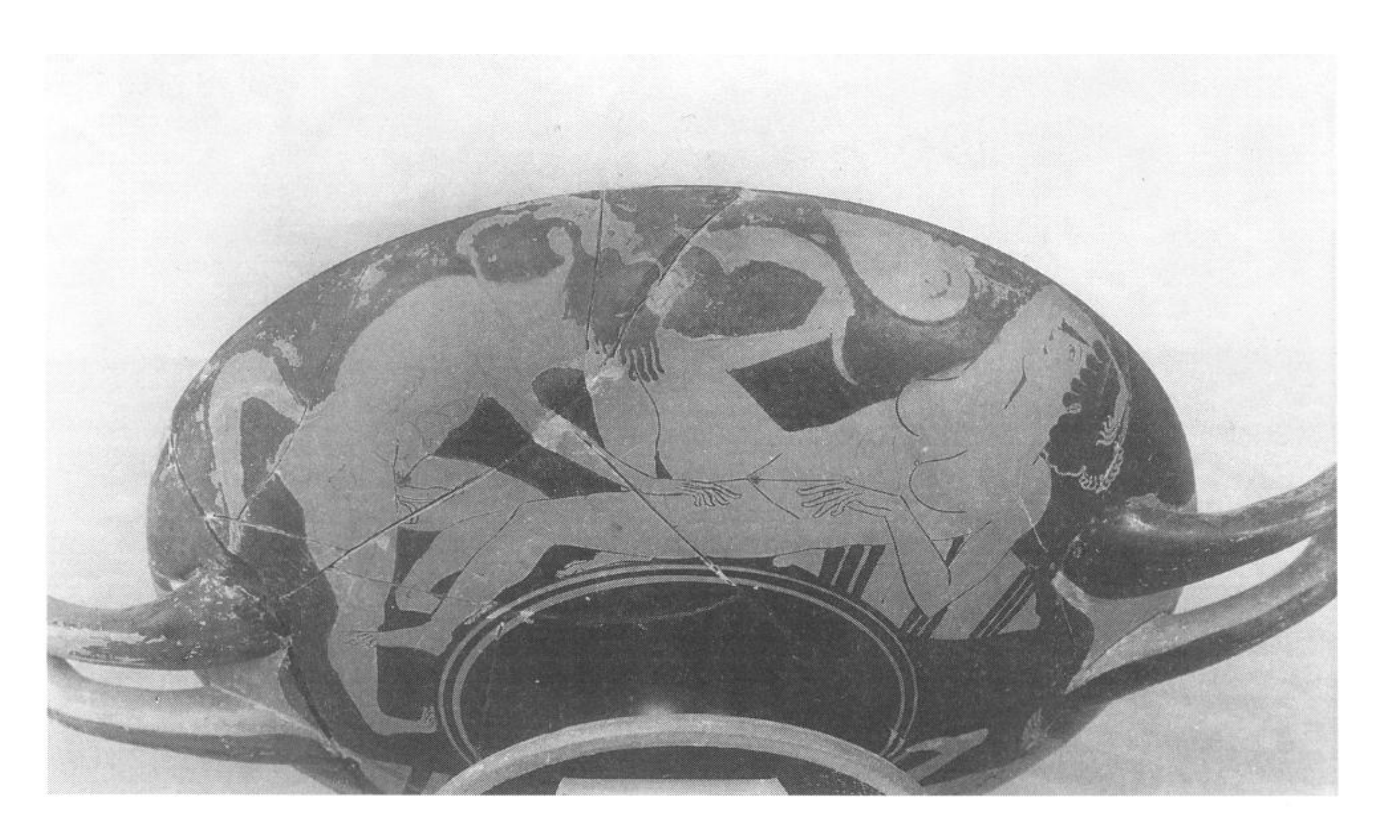
(19) EURIPIDE, *Cyclope*, 595-598.

(20) *Ode anacréontique* 59, éd. Campbell, Londres-Cambridge (Mass.), The Loeb Classical Library, 1991, pp. 98-99 = 59 West.

(21) J. D. BEAZLEY, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*, II, Oxford, 1954, p. 96-99 ; S. Mc NALLY, « The Maenad in Early Greek Art », in J. PERADOTTO et J. P. SULLIVAN, éds., *Women in the Ancient World*, The *Arethusa* Papers, Albany, 1984, pp. 107-142.



Face A



Face B

Planche 1. – Aleria 410 b : Photos Musée d'Aléria.

favorise une liberté sexuelle que la morale civique réprouverait très probablement. Dionysos introduit, au moyen de l'ivresse, un certain désordre dans les relations entre les jeunes gens, il n'entrave pas le désir de l'un même si l'autre ne le partage pas.

Une lecture rapide laisserait l'impression d'un garçon brutal et d'une fille soucieuse de sa virginité au mariage. Il ne s'agit pas de violence sexuelle exercée à l'encontre d'une innocente jeune fille mais de la levée d'un obstacle à une relation sexuelle, du contournement de l'interdiction pour une jeune fille des rapports sexuels avant le mariage. Deux dieux s'en mêlent, Eros et Dionysos, qui s'épaulent pour malmener les règles de la sexualité par rapport au mariage, comme si les deux divinités déconnectaient la sexualité du mariage pour l'associer à l'ivresse et construire une nébuleuse du plaisir à partir du vin, à partir des moments du vin ; la jeune fille est ainsi dégagée de l'univers domestique, du devenir que la société athénienne lui réserve, libérée des entraves qui assujettissent sa vie sexuelle à son époux. Dionysos et Eros se jouent des règles que la cité impose à ses femmes. Peu importe qu'elles les aient incorporées, peu importe que le garçon les suive ou non. L'essentiel est finalement que Dionysos gouverne avec Eros, pour provoquer l'étreinte amoureuse à l'encontre des règles sociales en laissant comme seule règle celle du plaisir(22).

En image, l'homme en qui se mêlent l'ivresse et le désir érotique devient Satyre, la femme Bacchante ou Ménade endormie(23). La Ménade peut être représentée dans des positions qui indiquent un sommeil profond mais la position peut refléter un voluptueux abandon. L'approche du Satyre est sur quelques images celle d'un prudent complice du « sommeil » de la belle endormie mais sur d'autres, son approche est dépourvue de discrétion. Les effets du vin agissent manifestement sur les deux créatures. En témoigne une coupe d'Aléria à figures rouges où une femme couchée et nue sur un coussin, ni plus ni moins Ménade que ses consœurs des autres vases, se plaît à la présence d'un Satyre ithyphallique et entreprenant(24) (pl. 1). Sur la face A, une outre est accrochée dans le champ, une femme se laisse caresser par un Satyre pendant qu'elle joue des crotales ; sur la face B, le Satyre s'allonge sur une femme tout en tenant une corne à boire d'une main et l'autre main est posée sur la cuisse de sa compagne, laquelle tient la tête renversée, les yeux ouverts et paraît « chanter » de plaisir.

Le vin est présent dans les deux scènes sans que l'on puisse inférer un contexte de banquet, ni alléguer un statut de courtisane à cette femme, sauf à vouloir figer les représentations dans des catégories de pratiques et des statuts sociaux réalistes. Il resterait dans une telle perspective à préciser le statut « réel » du Satyre et le statut « d'emprunt » adopté dans cette image. Une telle démarche conduirait à mettre en œuvre des parties de cache-cache entre la réalité postulée, la représentation plus ou moins réaliste de cette réalité, représentation qui n'échapperait jamais au prisme déformant de la mise en image. À partir de là, il faudrait encore convoquer des catégories censées être à la place de ce qu'elles représenteraient mais qu'elles inverseraient, etc. Au bout de tout cela, il ne resterait plus qu'un théâtre d'ombres, mais

(22) NONNOS, *Les Dionysiaques*, XLVIII.

(23) J. D. BEAZLEY, *op. cit.*.

(24) Aleria 410 b, coupe AFR ; *ARV* 2 320/9 bis ; *Para* 359/ ; *Addenda* 215 ; J. et L. JEHASSE, *La nécropole préromaine d'Aléria*, Gallia, Suppl. XXV, 1973, p. 144, pl. 23-24.

d'ombres de quoi ? En tous cas d'une réalité toujours fuyante, insaisissable puisqu'il n'y aurait que des représentations...

Il est utile et légitime de ne pas se laisser séduire par les sirènes du mouvement perpétuel de la polysémie et de l'inversion. Les Anciens ne vivaient pas sur un socle d'instabilité fuyante. Les témoignages sur la vendange ont montré un domaine ouvert aux femmes. Dionysos organise cet espace où femmes et hommes se rencontrent. L'ivresse les rapproche et ils deviennent Bacchantes et Satyres. Eros et Dionysos les unissent en rejetant les préceptes d'une sexualité contrôlée par l'homme et arrimée au mariage, du moins en ce qui concerne la femme. Sous l'emprise de Dionysos et du vin, il semble que les plans se rejoignent et fusionnent; il n'y plus d'épaisseur qui sépare la réalité de la représentation, le réel et l'imaginaire ; femme et Ménade sont une seule et même personne, homme et Satyre sont une seule personne. Elles se rencontrent au pressoir, à l'ombre des feuillages, quand les effluves du pressoir excitent les sens.

1.2. Ménades et Satyres dans les images de vendange

Quelquefois des femmes ou Ménades accompagnent des Satyres jusqu'au vignoble et au foulage. Sur la grande scène de vendange de la Bibliothèque Nationale (25), entre Dionysos et les vendangeurs, la relation se fonde sur le don de la vigne et de son fruit mais aussi sur le plaisir que procurent la présence du dieu et l'ivresse de son vin. Pour s'en convaincre il suffit d'observer l'allégresse des vendangeurs ; des Ménades dansent, un Satyre est couché sous le pressoir et lampe le moût qui s'en échappe, deux autres dégustent du raisin.

Dionysos est là avec son mulet ithyphallique (26). Le mulet est un animal symptomatique d'une sexualité débridée (27). La présence de l'animal introduit dans l'espace vindémial une dimension érotique qui s'accorde bien avec le mélange des Ménades et des Satyres dans la vendange. Comme dans les textes, des femmes ou Ménades participent aux vendanges, mais elles se distinguent des Satyres par des activités différentes. Les Ménades cueillent les grappes de raisin et aident à les verser dans le pressoir, elles dansent également. Leur participation est diversifiée et sans surprise. Cependant, sur une *oenochoé* du Louvre, une Ménade se tient sur un mulet (28), une couronne est suspendue au phallus de l'animal, deux Satyres portent chacun une hotte de raisin et un bandeau autour du bras. Ils convergent vers la Ménade et le mulet (29). Qu'une Ménade, aux vendanges, se substitue sur le mulet à Dionysos indique le règne d'une grande liberté. Les bandeaux et les couronnes signalent l'atmosphère de fête. Les Ménades trouvent dans l'espace de la vendange une place à

(25) Paris, BN 320, coupe AFN ; *CVA* 2/10, pl. 49, 50, 51, *ABV* 389/ ; *Para.* 171/ ; Addenda 102.
(26) C. Kerényi, *Dionysos*, pp. 168-169 et les fig. 52 B-55.
(27) Bachofen, « Die Unsterblichkeitslehre der orphischen Theologie », *Gesammelte Werke*, VII, 102, cité par Kerényi, *op. cit.*, p. 290, n. 48.
(28) Paris, Louvre F 531, *oenochoé* AFN.
(29) Pour un autre mulet dans une scène de vendange, mais cette fois personne ne le monte : coupe vue sur le marché à Bâle, *MM* Bâle, Auktion 13 décembre 1969, n° 87, pl. 34 ; *ARV* 2 104/5.

part entière, tellement bien intégrée que l'une d'elles prend place sur le mulet du dieu. La Ménade est là comme Dionysos, au milieu des Satyres-vendangeurs ; vers elle, ils convergent comme s'il s'agissait de la célébrer et de fêter, peut-être, la dispensatrice, plus ou moins ivre, d'autres plaisirs que ceux du dieu, des plaisirs inséparables de ceux de l'ivresse ?

Sur une amphore du peintre d'Amasis, à Würzburg (30), les deux faces se répondent, une scène de vendange avec des Satyres et une scène de vin offert à Dionysos. Le vin de Dionysos est distribué et bu sans attendre, une façon de boire différente, loin du *symposion* et du mélange. Boire debout, en dansant, avec Dionysos, c'est non pas encore mais déjà boire ensemble, mais c'est surtout inaugurer le boire ensemble, en compagnie du dieu. Les Satyres connaissent la consommation du vin à l'orée de la vinification.

Sur le bandeau A, au milieu d'une troupe de Satyres et de Ménades occupée à danser, Dionysos est assis et tient un rhyton. Inversement, Dionysos n'est pas figuré sur le bandeau B mais il reçoit le vin du Satyre sur la scène au-dessous. Chaque grande scène et son bandeau ne forment qu'une scène et, de cette manière, Dionysos assiste à la vendange et au foulage entouré d'une troupe de dévots ; il en va de même pour la face de la réception du vin où Ménades et Satyres célèbrent le vin par une danse. La combinaison des scènes produit un effet de distanciation avec les pratiques du mélange, un effet accru par la participation des femmes.

La « satyrisation » du vendangeur résulterait à la fois de la présence dionysiaque et du fait que le vin ne lui appartient pas encore. Le vendangeur n'est pas le *symposiaste*. Dionysos s'intercale entre les deux et seul le dieu peut permettre la relation, autoriser le passage du vin de l'un à l'autre. Le vin de la vendange est le vin de Dionysos, Dionysos à l'état pur, déjà bouillonnant.

Sur l'amphore du musée de Bâle (pl. 2) (31), un Satyre distingué par une pilosité abondante s'active à fouler devant Dionysos. Quant aux autres, l'un souffle dans l'*aulos*, un autre boit le vin dans un *kalathos*, un gobelet, et tient de l'autre main une *oenochoé*, un troisième danse avec une Ménade. Les Satyres ont la tête ceinte d'un bandeau tandis que la Ménade, comme Dionysos, porte une couronne de lierre. Pour une femme, ici, la proximité avec Dionysos ne se manifeste pas par une transformation de l'apparence mais par une couronne de lierre, végétal de Dionysos.

Les Ménades se contenteraient de verser et de verser encore le vin, juste pour le plaisir de la manipulation, mais sûrement pas pour y goûter et encore moins pour s'en enivrer. Seules des femmes de petites mœurs, asservies au bon vouloir masculin, peuvent s'adonner au vin. Les Ménades seraient, de plus, chastes depuis que le messager d'Euripide l'a déclaré. Cette façon d'envisager les choses s'accorde bien avec une idéologie qui se représente les femmes comme des éternelles mineures dans la cité mais possédant leur jardin secret, le ménadisme avec Dionysos, un divertissement somme toute raisonnable. Pourtant les Ménades sont au pressoir et se réjouissent avec les Satyres du vin nouveau, elles dansent avec eux.

---

(30) Würzburg 265, amphore AFN, E. LANGLOTZ, *Griechische Vasen in Würzburg*, Munich, 1932, n° 265, pl. 73-74 ; *ABV* 151/22 ; *Para* 63/ ; *Addenda* 43.

(31) Bâle Kä 420, amphore AFN ; *Para* 65 / ; *CVA* 4/1, pl. 29/1-4.

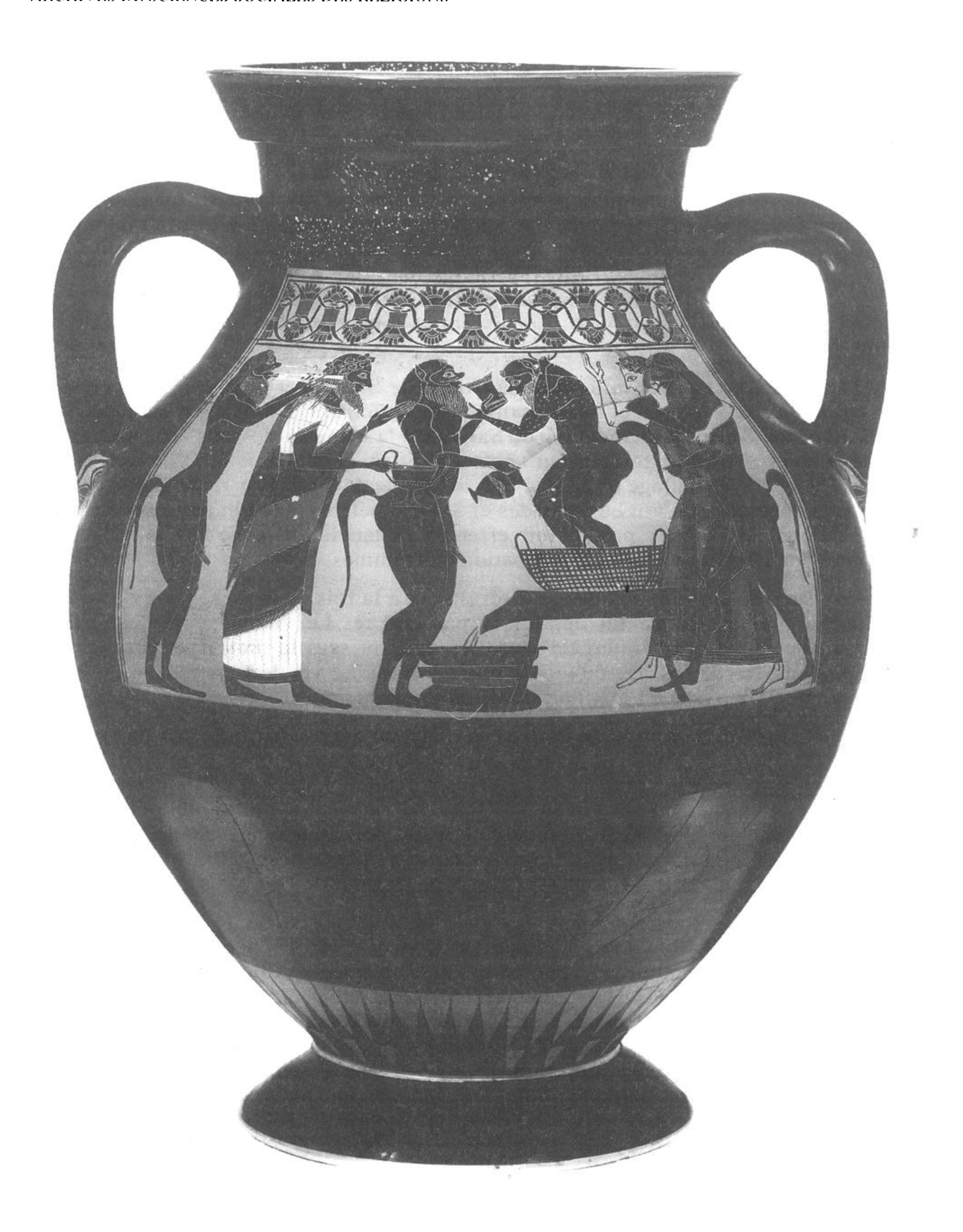


Planche 2. – Bâle Kä 420 : Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig. Inv.

Sur la face A d'une amphore de Boston (pl. 3)(32), Dionysos est couché sur une *kliné* et une femme, probablement Ariadne, est assise sur le bord de la *kliné*. La scène est recouverte d'une treille, à gauche arrive un Satyre aulète, une Ménade agite des crotales et un second Satyre danse. S'il est permis de voir un horizon humain au banquet de Dionysos, la présence de sa compagne signifie l'intégration de la femme, de l'amante et de l'épouse à l'espace dionysiaque(33). Une place à part entière du féminin et une place différente de celle de Dionysos. Sa compagne lui tend une fleur qui établit une relation de persuasion érotique entre l'amante et son amant. Entre eux, il est moins question de vin et d'ivresse que de séduction et de désir. Le vin irrigue l'image mais c'est moins le vin de la coupe que le vin du pressoir, celui que traduit la présence de la Ménade et des Satyres. Ce vin contribue, voire déclenche des plaisirs où se mêlent l'ivresse et l'érotique. Dionysos et sa compagne le signifient mais d'une façon plus directe les Ménades et les Satyres en témoignent sur l'autre face, répétant sur un autre mode l'intégration féminine dans l'environnement du vin.

Satyres et Ménades mêlent joyeusement les activités de la vendange et les jeux érotiques. De part et d'autre du foulage, deux couples composés d'une Ménade et d'un Satyre ont des attitudes sans équivoque où la chasteté des Ménades comme la violence des Satyres sont complètement absentes. Le couple de gauche représente un Satyre qui s'est accroché au cou d'une Ménade pour l'embrasser, la Ménade ne le repousse pas mais passe le bras autour de son cou ; tandis que le couple de droite s'apprête à s'unir. La Ménade soulève élégamment par un pan sa robe et le Satyre l'enlace. Il est le seul de tous les Satyres sur ce vase à présenter un phallus en érection et la Ménade n'entreprend rien pour le repousser. Provenant du pressoir, les effluves de la fermentation alcoolique du moût provoquent des élans érotiques. Les Ménades et les Satyres, autour du pressoir et à l'ombre des vignes, se rapprochent sans violence, dans un désir sans équivoque et partagé.

Si, du côté de Dionysos, seules circulent les senteurs parfumées de la fleur comme médium du désir et du rapprochement, du côté du pressoir, le vin remplit une fonction médiatique similaire, abolissant les barrières, affaiblissant les résistances et stimulant le désir, un désir assouvi dans l'ivresse. Les deux scènes se répondent et témoignent combien Dionysos donne, dans son univers, une large place à Eros, celui qui rapproche les sexes opposés et différents. Ménades et Satyres s'accordent à merveille. Leur entente peut se cantonner à danser ensemble autour du pressoir, face à face, comme sur un vase de Boulogne(34), ou bras dessus bras dessous comme sur l'amphore du musée de Bâle(35). Dans toutes les images rencontrées jusqu'à maintenant, la qualité de Ménades des femmes de l'entourage dionysiaque tombait comme une évidence. Quel statut est donné à des femmes nues qui vont bras dessus bras dessous avec des Satyres ithyphalliques ? Au centre de la face A d'une amphore de Berlin, Dionysos est debout avec son canthare et de chaque côté du dieu un couple de Satyre et Ménade

(32) Boston 01.8052, amphore AFN ; *ABV* 242/35 ; Para 110/. et 114/. ; *Addenda* 62 et 67 ; *CVA* 14/1, pl. 24/1-4, voir les suggestions de H. HOFFMANN, p. 18 ; H. MOMMSEN, *Der Affekter*, Mayence, 1975, pl. 13 ; B. A. SPARKES, « Treading the Grapes », *Babesch*, 51 (1976), p. 50, n. 27 et fig. 6.

(33) M. DARAKI, *Dionysos*, Paris, 1985, pp. 97-100.

(34) Boulogne 35, fragment AFN.

(35) Bâle Kä 420, voir note 31.

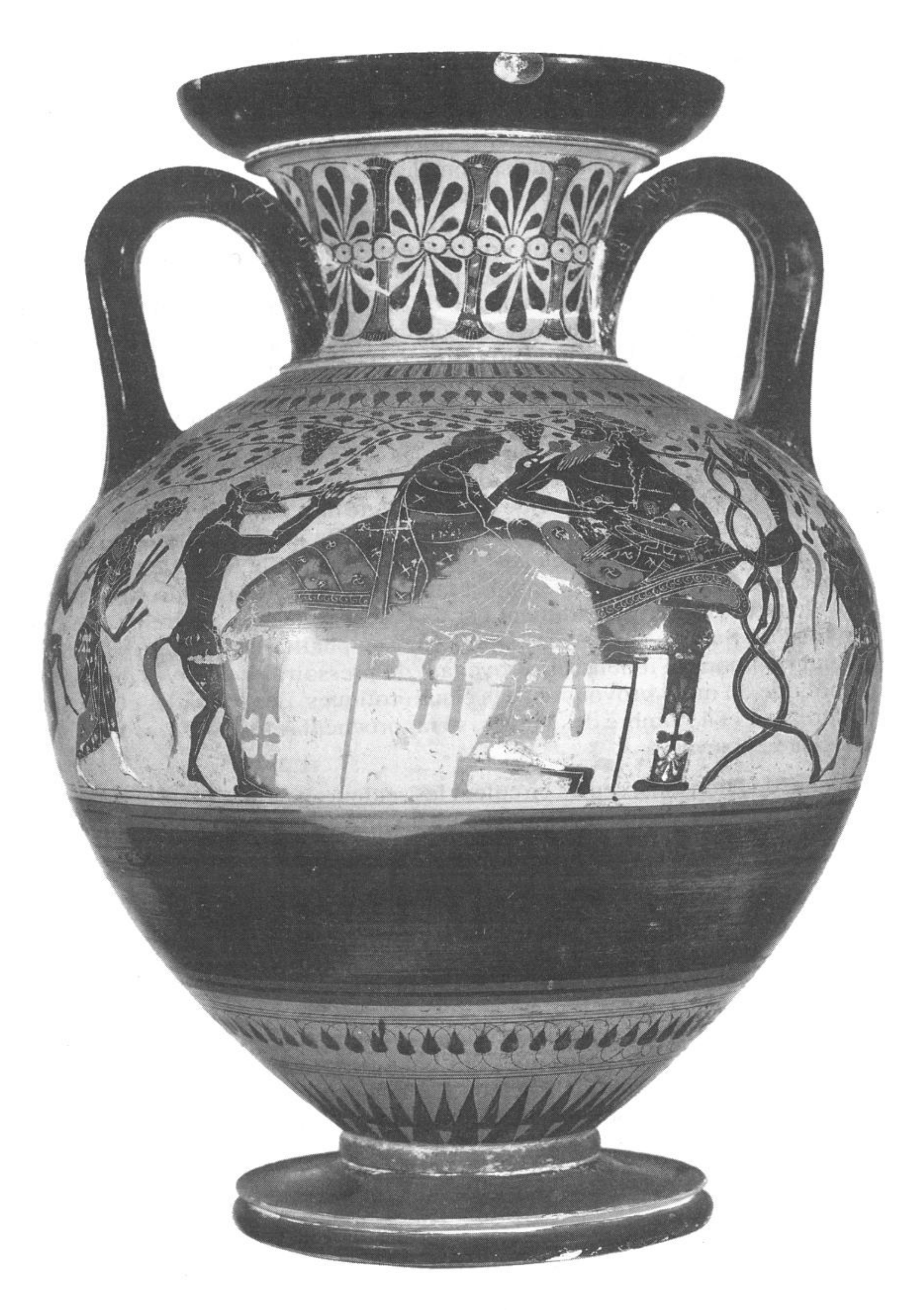


Planche 3a. – Boston 01.8052 : Henry Lillie Pierce Fund Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston.



Planche 3b. – Boston 01.8052 : Henry Lillie Pierce Fund Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston.

nus, puis une Ménade solitaire et habillée (pl. 4) (36). Sur ce vase la nudité de la femme est inséparable de celle de son compagnon, véritable critère de rapprochement, il ne viendrait pas à l'idée de parler de « satyrisation » de la Ménade mais plus simplement du fait qu'entre une Ménade et un Satyre n'existe pas une différence de nature mais une véritable complicité égalitaire autour de Dionysos.

La complicité des Ménades et des Satyres est particulièrement bien attestée sur un fragment du peintre d'Amasis à Samos (pl. 5) (37). Deux couples de Ménades et Satyres sont également nus au voisinage d'un cratère à colonnettes. Une Ménade, à droite, s'abandonne à une langoureuse étreinte dans les bras d'un Satyre ; tandis qu'un autre couple enlacé se tient devant le cratère, la Ménade tient un pampre de vigne chargé de grappes de raisin et un canthare. Ce sont deux attributs de Dionysos qui évoquent avec force la vigne et le vin pur du dieu alors que le cratère désigne une autre pratique du vin, celle du vin mélangé. L'état lacunaire du vase rend l'interprétation difficile mais sur le cratère à colonnettes une scène satyresque est représentée : il devrait s'agir d'une scène de copulation d'un Satyre avec une femme ou une Ménade ! Sur ce petit fragment sont figurés trois couples de Ménades et Satyres où les plaisirs de l'ivresse et de l'érotisme sont impossibles à démêler.

Les Ménades ne sont ni ces innocentes et chastes femmes des modernes commentateurs rangés derrière le messager d'Euripide ni ces débauchées qu'imagine le viril monarque de Thèbes, Penthée, mais des femmes assumant leurs désirs et revendiquant leur droit au plaisir et à son assouvissement. Les Satyres, quant à eux, ne sont pas ces lubriques personnages qui accompliraient ce que secrètement chaque homme rêverait de faire mais n'oserait pas en raison des contraintes sociales plus ou moins conscientes, plus ou moins intégrées. Les Satyres deviennent simplement l'autre partie de la cité entraînée par Dionysos et réconciliée avec la première moitié. Ménades et Satyres, autour de Dionysos, signifient la *dunamis*, la puissance du vin et de son dieu comme opérateur politique dans la vie de la cité. Les rapports entre les sexes et les rapports au plaisir, à la sexualité ne sont pas des questions individuelles mais avant tout politiques qui se posent à l'échelon global de la société et appellent des réponses collectives, tant sous la forme de décisions concrètes que de représentations imaginaires, les unes et les autres étant en interaction permanente.

La vie en accord avec Dionysos, si jamais ce genre de formulation avait un sens, signifierait reconnaître à l'existence une dynamique que chacun accueille, entretient et valorise parce qu'elle donne un sens à l'existence, une existence gourmande. La compagnie de Dionysos procure un prolongement de soi. La cité ne peut pas se satisfaire de la passivité mais requiert la participation active et lucide de chacun, elle n'a plus guère de sens quand règnent le rigorisme moralisateur, la ségrégation et l'exclusion. La vendange et le foulage produiraient une sorte d'idéalité où femmes et hommes, devenus Ménades et Satyres, partageraient des plaisirs communs pendant un temps passager et interstitiel parce que les lieux de cette possible symbiose sont asservis au pouvoir masculin qui en restreint ou en détermine l'accès aux femmes, au

(36) Berlin 3210, amphore AFN ; *ABV* 151/., *Para* 151/21 ; *Addenda* 43 ; S. KAROUZOU, *The Amasis Painter*, Oxford, 1956, pl. 25/2, 26-27, 28/1 et 30/1.

(37) Samos K 898, fr. AFN ; *ABV* 151/18, *Para* 63/. ; *Addenda* 42 ; J. D. BEAZLEY, *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley, 1951, pp. 55-56, pl. 56/2.



Planche 4. – Berlin V.I. 3210 : Antikensammlung, Staatliche Museen Zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz.

moins sur le plan des représentations et dans l'imaginaire dominant. Des textes aux images, le vin avant la vinification favorise ces rencontres peu marquées par la domination idéologique masculine, parce que les hommes ont abandonné leur carapace au profit de petites oreilles et d'une queue de cheval. Le vin est un breuvage puissant au service d'une conception de l'existence articulée au plaisir. Le vin qui coule du pressoir sous le piétinement des vendangeurs n'est pas celui du *symposion*, il est pur, la vinification est à peine entamée. Le vin du pressoir n'est pas encore canalisé comme il le sera au *symposion* modèle, version Xénophane (38). Femmes et hommes s'y côtoient dans une grande liberté où est abolie la subtile classification démosthénienne tripartite des femmes.

---

(38) XENOPHANE, F. 1 D.-K. = fr. B 1 West = F. 1 Gent.-Pr. ; B. GENTILI, *Poesia e publico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari, 1984, p. 171 ; P. SCHMITT-PANTEL, « Sacrifical meal and *Symposion* », in O. MURRAY, éd., *Sympotica. The Papers of a Symposium on the Symposion* , Oxford, 1990, p. 21 ; W. RÖSLER, « *Mnemosyne* in the *Symposion* », in O. MURRAY, *op. cit.*, pp. 230-231 ; « Wine and Truth in the Greek *Symposion* », in O. MURRAY and M. TECUSAN, Londres, 1995, p. 111. E. PELLIZER, « L'intrattenimento simposiale », in K. FABIAN, E. PELLIZER et G. TEDESCHI, éds., OINHRA TEUXH, Alessandria, 1991, p. 8 et n. 11 ; C. CORBATO, « *Symposion* e teatro », in K. FABIAN, E. PELLIZER et G. TEDESCHI, éds., *op. cit.*, p. 47.



Planche 5. – Samos K 898 : dessin D. Noel, d'après J.D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure, Berkeley,* 1951, pp. 55-56, pl. 56/2. A.

2. *Des femmes et du vin*

Les femmes d'Athènes, souvent reliées aux Satyres, sont impliquées dans l'histoire du vin, l'ignorer équivaudrait à enfermer les femmes dans un autre club. Il n'était pas possible de ne pas ressortir le si fameux serpent de mer des vases des Lénéennes (39). Non pas pour ajouter ma théorie à un dossier déjà très chargé ni pour discuter les analyses de F. Frontisi-Ducroux, mais plus simplement de façon à poursuivre mon enquête sur les femmes au vin dans un contexte, à n'en pas douter, fortement rituel. Je n'entrerai pas de manière frontale dans le corpus mais j'emprunterai un chemin de traverse avec une péliké du Musée National d'Athènes (40). Sur l'une des deux faces, un Satyre est accroupi sur une *trapeza* et il tient un canthare sur la paume de la main, comme dans un geste de présentification. Au milieu de l'image est posée une amphore à pied. À droite de cette amphore se tient une femme qui joue de l'*aulos*, et derrière elle, un thyrse est planté dans le sol. Une image de ce genre pourrait être cataloguée de transgressive, renvoyée du côté des facéties des Satyres (41). Des grilles de lecture basées sur l'inversion, la dérision, la transgression pourraient s'appliquer (42). Les Satyres jouent, c'est possible, mais à des choses trop sérieuses pour qu'ils ne soient pas tenus pour des interprètes avertis de Dionysos.

Le Satyre a adopté une position d'équilibre sur la table pour présenter le canthare presque au centre de l'image. Par la manière de placer le canthare sur la paume de la main, les doigts repliés sur le pied du vase, le Satyre donne à son geste une valeur de monstration du vase de Dionysos. La vue de profil du vase augmente le caractère solennel de la parousie. Le caractère sacré est amplifié par la *trapeza*, la table n'étant pas un meuble ordinaire (43). En l'absence de la *kliné* , du lit du banquet, elle évoque une situation rituelle. L'aulète participe avec son instrument à l'atmosphère recueillie de la scène. Le Satyre sur une *trapeza* procédant à la présentification de Dionysos dans l'image opère en un lieu qui est à la fois marqué par la *trapeza* et le thyrse de la femme. Un objet est suspendu en haut de l'image, juste à l'aplomb de l'amphore. Dans un pareil environnement, il n'est pas abusif de reconnaître la poignée à laquelle s'accrochent les Satyres-fouleurs (44) (cf. pl. 2). Il ne s'agit pas de décider que le lieu de l'image est un cellier avec pressoir mais plutôt d'enregistrer que le peintre a marqué le lieu de l'image d'un signe de la vendange et du foulage. Entre une évocation du

(39) Sur le dossier des vases des Lénéennes voir F. FRONTISI-DUCROUX, *Le dieu-masque*, Paris-Rome, 1991, pp. 17-66.

(40) Athènes, MN 1399, péliké AFR ; *ARV* 2 578/80.

(41) G. M. HEDREEN, *Silens in Attic Black-figure Vase-painting. Myth and Performance*, Ann Arbor, 1992, pp. 124-151.

(42) F. LISARRAGUE, « Why Satyrs are good to represent? », in J. J. WINKLER et F. ZEITLIN, éds., *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, 1990, pp. 228-236 ; « Héraclès et les Satyres », in *Modi e funzioni del racconto mitico nelle ceramica greca italiota ed etrusca dal VI al IV secolo a.c., Atti del Convegno Internazionale, Raitro de Vietri sul Mare*, 29-31, mai 1994, Salerne, 1995, p. 176.

(43) C. GOUDINEAU, « 'Ιεραὶ τράπεζαι », *MEFRA*, 79, 1967, pp. 77-134.

(44) Voir en particulier le cratère AFR du peintre de Kléophradès de Bâle BS 482 (autrefois appartenant à une collection privée) ; *ARV* 2 186/49 bis ; *Addenda* 188 ; A. GREIFENHAGEN, *Neue Fragmente des Kleophradesmalers*, Heidelberg, 1972, pp. 45-49, pl. 28-29 ; B. A. SPARKES, *art. cit.*, p. 61, fig. 19.

foulage, la poignée accrochée dans le champ, et une amphore, le vase du vin transporté au banquet, la présentification du canthare s'inscrit dans l'image en un lieu verticalement organisé par l'histoire du vin. Autour de cet axe, la *trapeza* augmente la solennité de la monstration du canthare, un supplément de sacralité est conféré à la scène par la musique de l'*aulos* délivrée par la Ménade. Le thyrse, posé derrière elle, ferme à droite la scène d'un puissant marqueur dionysiaque. La femme affiche sa claire présence au vin et accompagne le Satyre jusqu'au moment où Dionysos se révèle sous la forme de son vase, le canthare. La Ménade ne se contente pas d'assister à l'écoulement du vin, elle est partie prenante de sa parousie.

En image, Dionysos emprunte pour se montrer plusieurs formes. Une forme anthropomorphique : il est alors un personnage avec un corps, un visage et un vêtement comme chacun de ceux qui l'entourent. Le même dieu peut produire sa présence au moyen du vin qui coule, il est le vin. Le canthare, vase par excellence du vin pur et du dieu, signifie sa présence. Dionysos porte souvent un canthare et s'en sert non pas tant comme d'une arme qui le prolongerait parce que cela sous-entendrait que le vrai Dionysos se tient en arrière du canthare mais comme vecteur de la puissance du vin (45). Dionysos peut porter pacifiquement son canthare et le tendre de manières diverses. Il lui arrive de le saisir d'une façon solennelle, comme si cette présence par le vase venait redoubler ou supplanter celle de la personne figurée dans l'image. La troisième manière de se manifester est par le masque, la statue et le pilier, il est alors « le dieu-masque, le dieu-visage, le dieu-regard » (46). Dans ces images, ce sont des femmes qui figurent et quelquefois des Satyres. Ces femmes, autour de Dionysos, manipulent des vases et du vin.

Je suivrai les conclusions de F. Frontisi-Ducroux sur Dionysos, le masque et le visage, en particulier quand elle écrit : « le masque du dieu, donc une face qui, comme les autres faces, ne masque rien, mais exhibe et révèle l'invisible. Mais pourquoi Dionysos plutôt qu'un autre dieu ?... Face à *Bacchos* le fidèle se fait *baccheus* : la quasi homonymie des épithètes dit bien l'identification *presque* complète du dévot à la divinité » (47). Dionysos se donne à connaître dans un face à face qui privilégie les femmes, du moins en image et F. Frontisi-Ducroux explique ce fait au nom d'une partition des publics : « pour les hommes donc le dieu des masques, aux femmes surtout le dieu-masque, le dieu-visage, le dieu-regard » (48). Soit, mais le dieu-regard est simultanément celui qui veille, qui porte le regard sur une manipulation du vin par des femmes, une manipulation exclusive des hommes. Si le masque est à la fois un visage et un regard, celui du dieu, il reste à évaluer cet autre visage du dieu et cet autre regard du dieu que constitue le vin et que les femmes des Lénéennes rencontrent dans le maniement des vases à vin. Le regard de Dionysos n'assujettit pas les Ménades. L'emprise qu'exerce Dionysos ne vise pas la soumission ; au contraire, elle conduit à

(45) F. Lissarrague, « Dionysos s'en va-t-en guerre », in Cl. Bérard, C. Bron et A. Pomari, éds., *Images et société en Grèce ancienne : L'iconographie comme méthode d'analyse*, Colloque de Lausanne, 8-11 février 1984, Lausanne, 1987, pp. 111-120.

(46) F. Frontisi-Ducroux, « Le masque du dieu ou le dieu-masque ? », in F. Berti et C. Gasparri, éds., *Dionysos, mito e mistero*, Comacchio, 3-5 novembre 1989, Ferrare, 1991, p. 330.

(47) *Ibid.*, pp. 326-328.

(48) *Ibid.*, p. 330.

les rendre Bacchantes. Entre elles et lui, il n'existe pas de hiérarchie mais une identification.

Dans les images au pressoir, des femmes éprouvaient la présence du dieu et de son vin dans une présence véritablement sensible et visuelle. Le dieu était connaissable doublement, la tension entre les deux épiphanies organisait le champ de cette expérience, laquelle définissait une vaste enclave dans le territoire du vin dans la cité. Les vases des Lénéennes constituent une région de nature voisine mais, à la place d'une présence redoublée, le dieu et l'écoulement du vin, il s'agit d'un regard et d'une manipulation. Si le masque est visage du dieu et rencontre avec le dieu, la manipulation du vin sous le regard du dieu équivaut à une manière particulière de connaître le dieu et son vin, une combinaison où les femmes ne se contentent pas de s'identifier « presque » à Dionysos mais se l'approprient à travers les gestes de la répartition du vin.

Expérience concrète que traduisent les gestes du transport, du remplissage du *skyphos* à l'aide du *kyathos* ou de la présentation du canthare. Le regard du masque est un face à face avec le dieu mais la manipulation des vases et du vin en constitue un autre et c'est ce dialogue de rencontres qu'il faudrait interroger. En déplaçant du vin, en le puisant et en le répartissant dans des vases tels que des *skyphoi*, ce sont moins les destinataires du vin qui sont importants que la manipulation elle-même dans la mesure où ce sont des femmes, entre femmes qui s'y livrent, définissant de la sorte un espace féminin du vin. Sous le regard du dieu, Dionysos se donne aux femmes en des vases déposés sur la *trapeza*.

Que les *stamnoi* soient déposés sur une *trapeza* n'est absolument pas anodin. Cette sorte de table est celle de la découpe et du partage sacrificiel, elle est un lieu égalitaire et, dégagée de l'enclos sacrificiel, elle ne semble par perdre ses valeurs isonomiques. En effet au *symposion*, elle reçoit la part de chaque convive, sa portion de nourriture, son vase à boire, voire son couteau à découper la viande. En contexte féminin, elle conserve également les valeurs du partage puisque c'est sur la *trapeza* que les *stamnoi* posés sont l'objet d'un puisage et d'une distribution du vin dans les *skyphoi*, lesquels peuvent être portés ensuite processionnés.

La « manipulation » du vin par des femmes, dans la série des Lénéennes, ne réussit pas à prendre son autonomie par rapport à la problématique sacrificielle. La présence régulière de la *trapeza* ne se contente pas de connoter le sacrifice et ses valeurs mais de manière explicite elle peut être associée à une scène de sacrifice autour de l'idole de Dionysos. Sur les *stamnoi* de Paris et de Londres (49), des pièces de viande et des pains remplacent les vases. L'image est divisée en deux par l'idole du dieu. Serrée contre elle, une *trapeza* est chargée de viande et de pain. À droite une femme porte un kanoun et une *oenochoé* tandis qu'à gauche une autre femme porte un canthare à deux mains. Le kanoun est le plus souvent en rapport avec un temps qui précède la mise à mort de l'animal sacrificiel. L'*oenochoé* portée par la même femme est le vase des libations sur l'autel. Cependant il ne s'agit pas de la représentation d'un sacrifice sanglant courant. En effet, la canéphore porte les cheveux dénoués ; de l'autre côté de

(49) Paris, Louvre, G 407 ; *ARV* 2 1073/10 ; *Para* 448/ ; *Addenda* 326 ; F. FRONTISI-DUCROUX, *Le Dieu-masque*, L 65, fig. 91 et 93 ; Londres, BM E 452 ; *ARV* 2 1073/9 ; *Para* 448 ; *Addenda* 326 ; F. FRONTISI-DUCROUX, *op. cit.*, L 64, fig. 90 et 92.

l'idole, sa compagne est placée dans un environnement plus dionysiaque. De là à trancher sur le caractère plus ou moins dionysiaque des deux parties de l'image, mieux vaut y renoncer, sinon cela équivaudrait à ne pas tenir compte de la présence de la viande sur la table du côté du canthare et du thyrse. De ces deux images (50) il importe de retenir que les femmes connaissent un rapport combiné au vin et à la viande lequel se construit dans un environnement dionysiaque marqué par une problématique de la rencontre avec le dieu.

Dans un contexte rituel marqué, deux femmes enchaînent une rencontre avec Dionysos où s'articule une gestualité du vin et de la viande qui, dans un espace sous contrôle masculin, serait dissociée en moments successifs : le sacrifice et le partage sacrificiel, la consommation de la viande au cours du banquet puis le *symposion* voué au vin (51). Le rapport avec la pratique sacrificielle réside dans le fait que la découpe de la viande est autant un partage que la répartition du vin et c'est probablement pour cette raison que les *stamnoi* sont posés sur une *trapeza*. Pour la même raison, la viande peut être déposée dessus auprès de l'idole de Dionysos. Entre le vin et la viande, une substitution est opérée comme si l'un et l'autre étaient, du côté des femmes, placés sur le même plan. Les femmes entre elles, dans un espace qui leur est spécialement dévolu, se donnent non seulement la possibilité d'une rencontre avec Dionysos et le vin mais configurent un espace égalitaire.

Des femmes sont réunies sur d'autres vases autour d'une *trapeza* chargée de viandes et de pains, en l'absence de l'idole dionysiaque (52). La scène se déroule devant une colonnade, une vigne ou deux palmiers. Des *skyphoi* sont représentés et, sur le vase de Munich, une femme verse le contenu d'une *oenochoé* dans le *skyphos* d'une compagne. Une femme manie de la viande sur le vase d'Agrigente. Enfin, sur un lécythe d'Athènes (53), elles conversent, un chien est allongé sous la table, comme dans les scènes de banquets mais ici il manque et des hommes et une *kliné*.

Sur les *stamnoi* de Londres et Paris, les instruments du vin des femmes, les *stamnoi*, le *kyathos* et les *skyphoi*, ont disparu, seule demeure l'idole. Au syntagme *stamnos-kyathos-skyphos* est substitué le canthare. Le vin est déjà dans le canthare sans manipulation et la femme ne regarde pas l'idole devant elle, son regard est incliné vers le vase. Elle se regarde dans le canthare et se voit dans le vin. C'est quelque chose d'une nature voisine qui se produit sur le *stamnos* de New York (54). Deux femmes tiennent une phiale et l'une d'elles tire le vin d'un *stamnos* à l'aide du *kyathos*. De l'autre côté de la *trapeza*, une troisième porte devant elle un canthare de profil. La femme au canthare se différencie de ses compagnes par le vêtement et la coiffure et, en leur faisant face, elle leur oppose un autre vin, celui du canthare, le vin déjà là et exempt de transvasement à l'inverse de ce qui sépare la phiale du *stamnos*. Sur l'amphore de Munich, une femme assise reçoit dans un *skyphos* le vin versé par une compagne d'une *oenochoé*. Elle tient sa tête au-dessus du vase comme si elle se

(50) Pour une analyse différente voir F. FRONTISI-DUCROUX, *op. cit.*, pp.152-154.

(51) M. DÉTIENNE, « Violentes « eugénies ». En pleines Thesmophories : des femmes couvertes de sang », in *La Cuisine du sacrifice*, pp. 183-214.

(52) Agrigente, R 142 (ancienne collection Giudice 134), cratère AFR ; *ABV* 377/235 ; *Addenda* 100. Munich 1538, amphore AFN ; *ABV* 395/3 ; *Addenda* 103 ; *CVA* 48/9, pl. 7/3, 10/1-2, 17/1.

(53) Athènes, MN 12951, lécythe AFN, *ABV* 380/287.

(54) New York, MM 21.88.3 ; *ARV* 2 1072/ ; *Para* 448/ ; *Addenda* 325 ; F. FRONTISI-DUCROUX, *op. cit.*, L. 19, fig. 28-29.

regardait dedans. Sur le plan de la représentation, il s'agit de montrer que les femmes connaissent un rapport au vin par lequel elles rencontrent Dionysos. Une rencontre qui peut connaître un degré supplémentaire, celui de l'extase, de l'ivresse comme sur la coupe de Berlin(55). Des Ménades dansent autour de l'idole de Dionysos et d'un autel. Un cratère est dressé sous une anse, intégré à l'espace de la fête dionysiaque. Le vase du vin mélangé constitue un élément mobile du vin et il s'oppose à l'autel sur lequel figure un autre Dionysos assis. L'image montre la rencontre dans un même espace rituel du vin et d'une pratique sacrificielle attestée par les traces de sang peintes sur l'autel. L'imagier a mis l'accent sur la transe que Dionysos et son vin procurent aux Ménades autour de l'idole et du cratère. Le vin participait aux réunions des Ménades.

Loin d'une exclusion du vin, toute une place des femmes dans la cité et autour du vin se trouve définie. Mais en plus de trouver une place à part entière, elles révèlent une capacité inattendue à connaître le vin dans sa forme la plus extrême, comme si elles possédaient une nature qui les rendait aptes à rencontrer Dionysos dans sa plus grande puissance. les images dites des « Lénéennes » représentent des femmes s'activant autour du vin à le manipuler. D'autres femmes figurent sur des images à la limite des pratiques sacrificielles et de la consommation du vin. Des femmes connaissent de cette manière diverses implications au vin et il n'est guère possible de restreindre leur relation au vin à une pratique circonscrite à la stricte manipulation neutre. Le bornage des pratiques du vin avec d'un côté la consommation masculine et de l'autre la manipulation féminine constitue une caricature que les images démentent. Le vin de Dionysos ménage d'autres plaisirs, et les femmes ne s'en tiennent pas éloignées. Bien au contraire, Dionysos les invite et elles répondent favorablement, le rencontrent par le vin.

3. *Des femmes au* pithos *comme au cratère*

Sur chaque face d'un *skyphos* est figuré un banquet où les *symposia*stes sont exclusivement des femmes(56) (pl. 6). Sous une treille chargée de lourdes grappes, deux femmes nues sont allongées de chaque côté d'un cratère à colonnettes ou d'un *pithos*. La disposition des banqueteuses est originale, elles sont comme adossées au vase qui occupe le centre de l'image et leur corps ne repose sur aucune *kliné* ou coussin. Les deux femmes rayonnent à partir du cratère ou du *pithos*, elles tournent la tête à la fois l'une vers l'autre et vers le centre de l'image occupé par le cratère. Les deux compagnes ne s'appuient contre rien et leur corps ne repose sur rien, elles paraissent flotter dans le champ de l'image. Accoudées sur le bras gauche, elles tiennent du même côté un objet délicat à identifier, très probablement un vase à boire, un rhyton à large ouverture.

(55) Berlin F 2290 ; *ARV* 2 462/48 ; *Para* 377/ ; *Addenda* 244 ; F. Frontisi-Ducroux, *op. cit.*, L 53, fig. 76 a-b.
(56) Athènes, Musée National 527, *skyphos* AFN ; *CVA* 4/4, pl. 31/5-6.



Planche 6a. – Athènes, MN 527 : Photographie du Musée National, Athènes.



Planche 6b. – Athènes, MN 527 : Photographie du Musée National, Athènes.

Le statut de ces femmes est à déterminer mais la tâche est malaisée parce qu'il n'est pas sûr que les images véhiculent des statuts précis et tranchés. De longue date, une femme au vin ne peut être une honnête citoyenne comme s'il était naturel que les hommes boivent le vin que les femmes font passer (57). La différence de considération du rapport au vin selon les sexes résulte de l'importation mécanique de catégories fabriquées dans une cité idéale à l'abri de toute tension ou conflit. Parce que Démosthène a réparti une fois les femmes en trois catégories, une « vérité » de plaidoirie a été posée comme un dogme inébranlable, jamais à questionner ! Ces catégories sont suspectes de contenir une vision dominante qui règle à bon compte le problème de l'autre sexe et qui lui interdit l'accès au plaisir et de plus en asservit une partie pour son bon plaisir. Les choses ne furent sûrement pas aussi simples. En témoigne la volonté antique de verrouiller la question dans des catégories bien définies et une idéalité bien lisse mais où la place de Dionysos et de son vin est visiblement à l'étroit et ne correspond pas davantage aux faits rencontrés et aux analyses qu'il est possible d'en produire (58). Les scènes où figurent des hommes le vase aux lèvres, en train de boire, sont très peu nombreuses. Ce que montre l'imagerie attique est moins la consommation concrète du vin que l'esprit qui règne autour du vin et les interrogations que suscite l'insertion du vin dans la cité. Les images montrent moins la circulation du vin sous la forme de la réalisation du mélange, de l'activité de l'échanson ou encore de la circulation de la coupe entre les buveurs que le vin dans les vases à boire déjà réparti entre les buveurs. Le vin est là; il inonde la réunion de ses effluves et il est distribué entre tous. Être là, couché sur une *kliné* ou sur des coussins et un vase de vin à la main, est ce qui importe et ce que l'imagerie athénienne montre à satiété. Au-delà, elle s'engage dans une voie qui n'a probablement que peu de choses à voir avec le *symposion*, sauf à baptiser *symposion* toutes sortes d'images...

Les femmes et les hommes ne sont certes pas dans les mêmes rapports au vin mais de là à exclure les femmes des plaisirs du vin, le pas à franchir est large. Il suffit de regarder les images avec une attention autre que celle qui cherche à répartir les femmes en honnêtes et en égarées, comme d'autres se soucient de les grouper en élues et en réprouvées. Il va de soi que je ne considérerai pas ces femmes comme des hétaïres mais comme des femmes d'Athènes installées sous une treille et autour d'un cratère ou d'un *pithos*. Il importe de reconnaître la signification de la substitution entre les deux vases. Elles sont établies auprès des deux vases qui expriment fidèlement les aspects contrastés et inséparables du vin. Deux femmes témoignent de leur familiarité avec le vin pur et le vin mélangé et ne montrent aucune variation d'attitude d'une scène à l'autre. Les deux banquets sont représentés dans des scénographies identiques. Seul

---

(57) M.-C. VILLANUEVA-PUIG, *art. cit.*, p. 52 « La femme qui boit est donc sur les vases : une hétaïre, une femme obligée de se cacher ou encore une figure aux traits sans doute caricaturaux ».

(58) La place des femmes au vin rejoint un autre débat, celui de la place des femmes dans la cité. Voir tout particulièrement : C. MOSSE, *La Femme dans la Grèce antique*, Paris, 1983, pp. 89-90 ; N. LORAUX, « Le nom d'Athénien. Structures imaginaires de la parenté à Athènes », in *Les enfants d'Athèna*, pp. 119-132, 153 ; C. PATTERSON, « *Hai, Attikai:* The other Athenians », *Rescuing Creusa: New Methodological Approaches to Women in Antiquity, a Special Issue of Helios*, 13/2, 1986, pp. 49-57 et en particulier p. 62. N. LORAUX, « Aspasia, la straniera, l'intellettuale », in N. LORAUX, ed., *Grecia al femminile*, Bari, 1993, pp. 123-154 ; S. GEORGOUDI, « Lisimaca, la sacerdotessa », in N. LORAUX, ed., *Grecia al femminile*, Bari, 1993, pp. 157-196. M. DÉTIENNE, « La force des femmes », in G. SISSA et M. DÉTIENNE, *La Vie quotidienne des dieux grecs*, Paris, 1989, pp. 238-252.

un *pithos* se substitue au cratère. Une parfaite interchangeabilité entre les vases résulte de la scénographie. Le cratère et le *pithos* ne signifient pas les mêmes valeurs mais les deux femmes ne se troublent pas à la présence de l'un ou de l'autre. Elles manifestent une connaissance et une maîtrise du vin qu'aucun homme n'a jamais montré en image.

La disposition des deux banqueteuses est remarquable, à égale distance du vase contenant le vin commun placé au centre. L'égalité dans l'image n'est pas un vain mot et elle est conservée d'une scène à l'autre. Le vin pur et le vin mélangé n'appellent pas du point de vue de ces femmes de changement d'attitude ou de vase à boire. Elles attestent là que la fréquentation du vin pur n'est pas pour elles plus problématique que celle du vin mélangé et se différencient des hommes. Le vin du *pithos* est celui du vin pur, le dieu lui-même dans toute sa puissance. Ces femmes signifient clairement la complète continuité entre le vin et son dieu et entre le vin pur et le vin mélangé

Dans cette image, plus que d'autres ne l'ont déjà fait, des femmes déploient un rapport au vin qui inclut davantage Dionysos que celui que les hommes connaissent. Les hommes n'acceptent le dieu du vin que du bout des lèvres et les femmes se soucieraient peu de la consommation du vin. Ce dernier point est démenti par des images montrant des femmes portant réellement le vase à leurs lèvres et par des scènes dionysiaques mixtes auprès d'un cratère... Les pratiques féminines et masculines, ou plutôt les rapports des deux sexes au vin, se nouent et se différencient, en image, en fonction de l'importance et de la place réservée à Dionysos et à la consommation de son vin qui ne sont pas pour autant à opposer. Le déséquilibre donnerait à voir un effet de la pression idéologique ambiante déjà relevée.

Les Ménades connaissent le vin et s'y adonnent dans les mêmes termes que les hommes. Sur une coupe de Corinthe, une Ménade est couchée sur des coussins, une coupe dans la main gauche tandis qu'un Satyre debout derrière elle tend un canthare (59) (pl. 7). La posture de la Ménade appartient en propre au *symposia*ste qui, visiblement, ne semble pas se décliner en image seulement au masculin ; la coupe en tant que vase à boire du vin mélangé confirme la dimension humaine et sympotique de la scène. Le banquet n'est pas univoque et croise les deux aspects du vin de Dionysos par la présence d'un probable Satyre porteur d'un canthare. Avec la présence d'une Ménade et d'un Satyre, le vin pur et le vin mélangé se rencontrent au *symposion* qui est ici augmenté de potentialités qui n'apparaissent pas dans le *symposion* masculin.

Sur une grande *oenochoé* de Malibu, trois Ménades sont représentées au *symposion*. Dans la partie gauche, une Ménade joue au cottabe avec une coupe et vise un canthare posé sur le sol (60) (pl. 8). Non seulement une femme au banquet joue au cottabe (61) ; mais une Ménade se livre au même jeu, de plus elle vise un canthare.

---

(59) C. G. BOULTER, J. L. BENZ, « Fifth-Century Attic Red Figure at Corinth », ***Hesperia***, 49/4, 1980, p. 302-303, n° 21, pl. 85.

(60) Malibu 76.AE.104 A 1-10, *oenochoé* AFR ; A. LEZZI-HAFTER, « Mänadengelage und Gotterliebe in Malibu. Zu einem Komplex attischer rotfigurer Fragmente aus Etrurien im J. Paul Getty Museum », in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, Occasional Papers on Antiquities, 1, 1983, pp. 89-95, fig. 11-14. et fig. 18

(61) Munich, sans n° d'inv., coupe AFR ; E. CSAPO, M.C. MILLER, « The « Kottabos-toast » and an inscribed red-figured cup », *Hesperia* , 60, 1991, pp. 367-382.

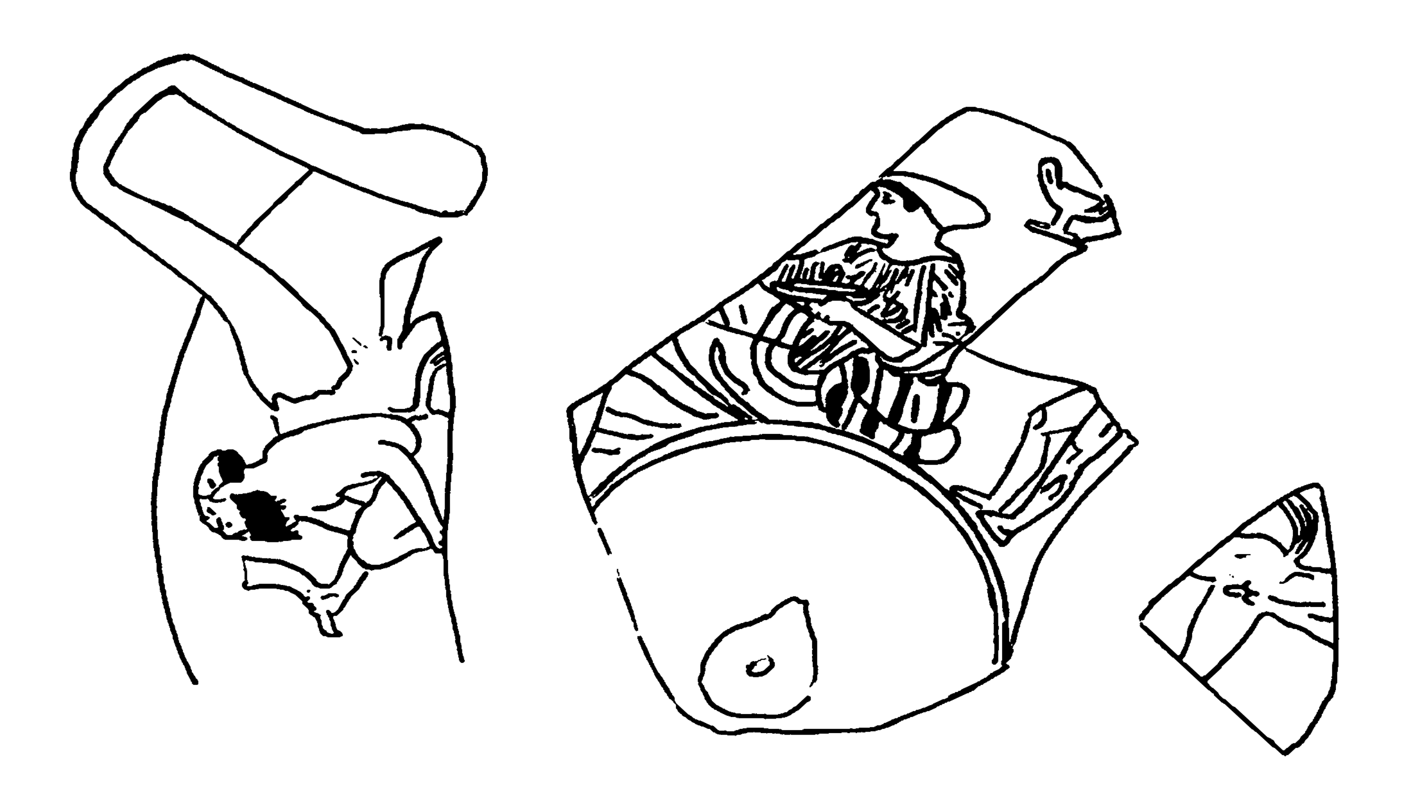


Planche 7. – Corinthe C 33-140 : dessin D. Noel, d'après C.G. Boulter et J.L. Benz, " Fifth-Century Attic Red Figure at Corinth ", *Hesperia*, 49/4, 1980, n° 21, pl. 85.

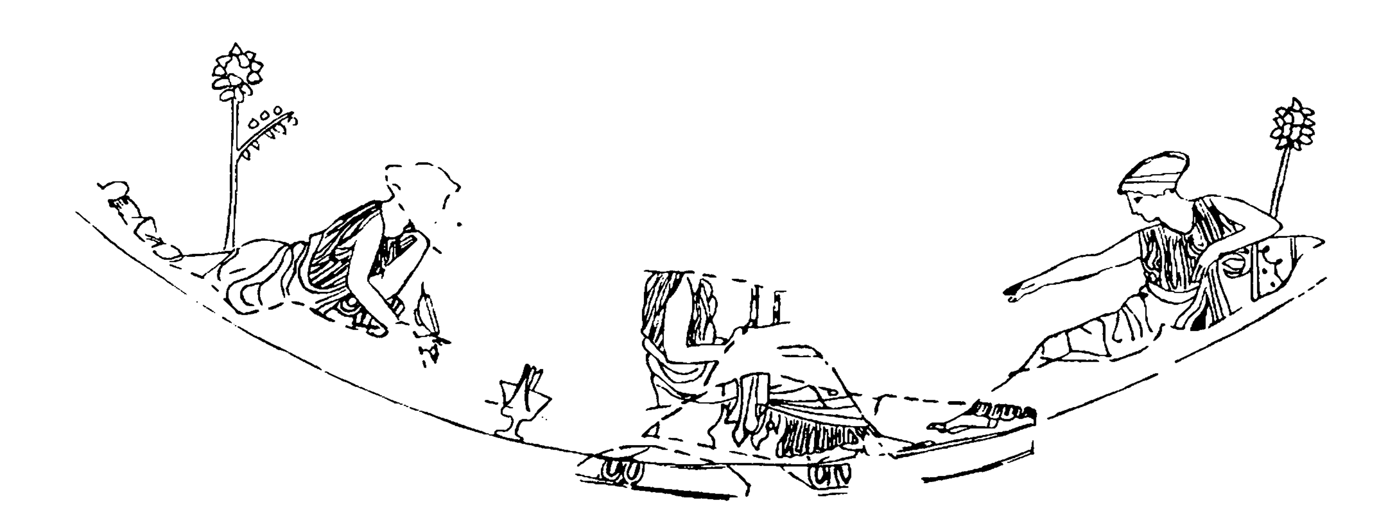


Planche 8. – Malibu 76.AE.104 A 1-10 : dessin D. Noel, d'après A. Lezzi-Hafter, « Mänadengelage und Gotterlieb in Malibu - zu einem Komplex attischer rot figurer Fragmente aus Etrurien im J. Paul Getty Museum », *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, Occasional Papers on Antiquities, 1 (1983), p. 96, fig. 18.

L'implication du vase au vin pur de Dionysos reprend l'idée développée sur le vase précédent ; le vin mélangé et le vin pur sont associés dans les scènes de Ménades au vin du banquet ; Dionysos est là sous la forme de son vase comme visé par la Ménade. Représentation hardie si elle est mesurée à l'aune des jugements traditionnels sur la relation des Ménades au vin et à Dionysos, mais évidente si les Ménades ne sont pas isolées des plaisirs que procure le vin.

La nudité a pu servir de critère pour distinguer les Ménades des femmes à la conduite frivole mais il ne résiste pas à l'observation de quelques vases bien connus. Une amphore de Berlin représente au centre Dionysos avec son canthare ; de chaque côté du dieu se tient un couple composé d'une femme nue et d'un Satyre et derrière une femme habillée (62) (pl. 4). Le jeu pourrait s'intituler : « chercher la Ménade ». Pourquoi serait-ce davantage la femme habillée que la femme nue ? Les deux femmes nues couronnées de lierre sont enlacées par deux Satyres, l'une d'elles porte un canthare, tandis que sur la droite figure un cratère. Les compagnes des Satyres ressortissent-elles à la catégorie des Ménades ou à celle des hétaïres (63) ? La couronne de lierre, le canthare et le pampre de vigne constituent à n'en pas douter des éléments dionysiaques et rien n'oblige à jeter sur ces femmes un regard suspicieux et pas davantage à considérer la nudité comme un témoignage de débauche. La nudité de ces femmes rencontre celle des Satyres, leur comportement est réservé sur l'amphore de Berlin, il l'est moins sur le fragment de Samos.

Que Dionysos et son vin stimulent les désirs érotiques ne rime pas forcément avec débauche et luxure. Que le vin du dieu libère ses compagnes ne devrait pas choquer mais comporte, à n'en pas douter, une charge subversive. Pour s'en défendre, les Anciens préféraient peut-être les services des hétaïres mais les témoignages sont à utiliser avec prudence et Démosthène n'est pas la vérité sur les femmes de l'Antiquité. L'orateur s'est contenté de distiller un formidable fragment d'idéologie à l'état brut où la part de la réalité et celle des phantasmes masculins sur les femmes se mélangent. Une femme nue avec un Satyre, auprès de Dionysos, ne porte aucun signe distinctif permettant de la désigner comme une hétaïre ; quand elle banquette avec un Satyre dans la même nudité que lui (pl. 9) (64), elle n'est ni plus ni moins nue que lui et pourtant sur elle devrait porter le soupçon... Les femmes de ces images connaissent les plaisirs que procure le vin avec leurs compagnons et elles partageront avec eux les plaisirs érotiques auxquels l'ivresse dionysiaque invite.

---

(62) Voir note 36.

(63) Un seul exemple récent suffira à montrer la persistance des points de vue traditionnalistes, même chez les interprètes les plus rompus aux méthodes d'avant-garde. C. Bérard et C. Bron expliquaient récemment : « Et certes lorsque satyres et/ou ménades dégustent le vin, nous sommes dans l'espace de la transgression. Nous aimerions ici, en archéologues de terrain, souligner l'importance de l'équipement technique nécessaire au banquet traditionnel....Quand donc nous voyons Dionysos banqueter, même si se profilent dans le champ quelques rameaux de vignes, nous ne pouvons qu'être en ville... Ici le paradoxe veut que la ménade soit dans la situation d'une courtisane : retour inattendu de la subversion dionysiaque ! », « Bacchos au cœur de la cité. Le thiase dionysiaque dans l'espace politique », in *L'Association dionysiaque dans les sociétés anciennes*. Actes de la table ronde du colloque organisée par l'École française de Rome, Rome, 24-25 mai 1984, Rome, 1986, pp. 16-17. La transgression et la subversion viennent se conjuguer avec l'expérience de terrain, les statuts deviennnent des carcans, ainsi perdurent les clichés.

(64) Paris, Louvre G 78 ; *ARV* 2 355/40.



Planche 9. – Paris, Louvre G 78 : Musée du Louvre, photographies de M. et P. Chuzeville.

Sur une amphore de Boston (65), à gauche, un Satyre embrasse une Ménade. Au centre de l'image, Dionysos debout est en compagnie d'Ariadne. À droite, un Satyre porte une femme nue vers un lit matérialisé dans l'image par le pied et l'amorce d'une *kliné*. Nulle violence, simplement des relations érotiques entre Satyres et femmes ou Ménades, des relations également partagées et désirées où Ménades et « femmes » ne se distinguent pas aisément (66). Il est nécessaire d'abandonner la traque de la courtisane dans toute image de la femme au vin, surtout si elle est nue, au nom d'un ordre moral exhibé comme une norme universalisée. Dans le même mouvement de révision, la distinction Ménade/femme en ressort singulièrement malmenée. Il ne subsiste qu'une fragile distinction le plus souvent insaisissable parce que l'imagier privilégie l'effacement des frontières entre les catégories et reconnaît à Dionysos et à son vin une capacité d'entraîner dans son cortège qui veut le rejoindre pour le plaisir.

Un lécythe de Vienne confirme la familiarité des Ménades avec le vin, il montre qu'elles ne répugnaient pas à se préparer un cratère (67) (pl. 10). À gauche, Dionysos se tient debout avec un canthare et un pampre ; puis une Ménade verse le contenu d'une hydrie dans un cratère. Plus à droite, une autre Ménade porte un thyrse sur l'épaule et un lièvre par la base des oreilles ; une dernière compagne tient son thyrse et un serpent. Fermant l'image sur la droite, une fontaine remplit une hydrie qui n'en finit pas de déborder. L'image s'organise de manière rigoureuse sur le plan de la distribution des éléments en rapport avec la préparation du cratère. À Dionysos, au canthare et au pampre répond la fontaine d'eau, tandis que les deux hydries indiquent clairement le liquide qu'elles contiennent. Celle qui se déverse dans le cratère contenait le vin dont l'origine se trouve en Dionysos posté derrière elle. À la fontaine s'écoule sans compter l'eau nécessaire au mélange. Cette rapide lecture pourrait être discutée mais elle offre la possibilité de montrer les Ménades se livrant à une manipulation différente de celle au *stamnos*. Ici, le mélange est clairement l'objet de leur activité et il ne se trouve pas le moindre soupçon de *symposion* d'hommes dans les parages de ce vase. Le mélange est ici une affaire entre femmes, entre Ménades et répond au cratère de la coupe de Berlin. Si des femmes se mettent à préparer un cratère de vin mélangé, les Athéniennes ne sont plus ce qu'elles étaient !

L'opposition entre la femme habillée et la femme nue ne recouvre pas forcément l'opposition entre la Ménade et l'hétaïre, loin s'en faut. La notion d'hétaïre est trop commode, elle permet de ranger nombre de femmes dans une catégorie qui, sans elle, obligerait à admettre que la réalité n'était pas aussi transparente que d'aucuns aiment à se la représenter. Finalement, derrière ces questions s'en tient une autre qui est celle de la transparence d'une société à elle-même et de l'identité entre les idéalités qu'elle se donne d'elle-même et sa réalité. À prendre pour argent comptant ce qu'un orateur célèbre expose doctement dans un procès, on s'enferme dans la répétition de propos réducteurs sur la complexité à la fois de la réalité et de ses représentations qui sont, à n'en pas douter, multiples et mouvantes, pleines de stratégies et de contre-stratégies comme des parades. Les images constituent des témoignages aussi véridiques et

(65) Boston 76.40, amphore AFN ; *CVA* 14/I, pl. 39/ ; *Para* 144 / 1 ; *Addenda* 88.

(66) Pour des représentations de relations sexuelles entre Satyres et Ménades, voir G. HEDREEN, « Silens, Nymphs and Maenads », *JHS*, CXIV, 1994, pp. 47-69 et particulièrement pp. 59-65

(67) Vienne AS IV 196, lécythe AFN ; P. JACOBSTHAL, *Ornamente Griechischer Vasen*, Berlin, 1927, pl. 5.



Planche 10. – Vienne AS IV 196 : Kunsthistorisches Museum, Wien, Archivphoto.

convaincants que les propos d'un orateur, sauf à accorder plus de crédit et d'authenticité à un témoignage littéraire qu'à une image ; sauf à considérer que l'analyse doit s'effectuer selon un itinéraire obligé, des textes vers les images sans qu'un retour aux textes soit nécessaire; enfin, sauf à juger plus crédible ce qui nous surprendrait le moins et à repousser la différence au nom d'une combinaison bien peu inconsciente entre deux points de vue.

Dans le cas du *skyphos* d'Athènes, le contexte n'est pas expressément signifié mais, si on réunit les quelques indices disponibles, il ressort que le contexte est situé à mi-chemin entre l'univers dionysiaque et le contexte sympotique. En effet, la treille est composée de deux ceps tressés qui s'élèvent tant au-dessus de la jarre que du cratère, apportant ainsi aux deux banquets un caractère dionysiaque d'ensemble nettement marqué. La présence du *pithos*, par son évocation de la vinification et du vin pur, accentue le caractère dionysiaque de la scène. Cependant le cratère met l'accent sur le mélange du vin et le partage égalitaire du vin, la consommation du vin et l'ivresse qui en découle développant un aspect du vin complémentaire à celui de l'autre scène.

Le caractère intangible des éléments malgré la substitution du cratère au *pithos* marque l'imbrication et la solidarité des deux scènes ; ainsi est signifiée l'homogénéité du vin dionysiaque et c'est à des femmes qu'il revenait de le traduire en image. Le *skyphos*, en réunissant les deux scènes, affiche qu'une seule problématique du vin peut avoir cours, celle du vin de Dionysos et du don qu'il en fait à ceux qui l'accueillent. Entre les deux scènes, aucune rupture ne vient rompre l'harmonie qui les unit dans une même atmosphère dionysiaque. Les femmes autour du *pithos* comme du cratère affirment le même plaisir partagé du vin, et c'est ce qui rend possible la coexistence de ces deux scènes tout comme leur proximité marquée par l'identité des personnages, des gestes et des objets à l'exception de la jarre et du cratère. Il fallait cette stabilité pour que le cratère voisine avec le *pithos*, pour que le cratère reconnaisse son rapport de dépendance et sa position conséquente par rapport au *pithos*.

Le peintre a confié le soin de dire la logique dionysiaque qui liait le cratère au *pithos* à des femmes semblables en tous points. De cette manière il s'assurait un développement non-conflictuel de l'un à l'autre en reliant non pas deux vins différents mais un seul et même vin. Les deux scènes affirment avec une égale force l'unité du vin, l'unité du seul vin qui vaille, c'est-à-dire celui de Dionysos.

Deux couples de femmes sont engagés dans un rapport au vin qui n'est pas celui de la circulation au sens où elle est entendue en général, à savoir celle du vin au *symposion*. Sur le *skyphos*, l'idée de circulation prend un relief plus ample et moins axé sur la consommation. Le cratère n'est pas le seul vase à vin en position centrale ; le *pithos* rappelle les moments antérieurs du vin que seules des femmes fréquentent alors et le dernier d'entre eux n'est autre que celui de la *Pithoigia*. La scène contient une évocation de la *Pithoigia* mais pas pour autant la photographie d'un rituel. Le temps de la *Pithoigia* implique une idée de la circulation du vin irréductible à la consommation. Elle signifie l'introduction du vin de Dionysos dans la cité. Des femmes se montrent une fois de plus les interprètes avisées de Dionysos mais il serait réducteur de les enfermer dans la fonction de passeuses du vin entre le dieu et les hommes.

La présence de vases à boire entre leurs mains indique que la consommation n'est pas exclue des préoccupations de ces femmes. Comment rendre dignement honneur

au vin de Dionysos en restant à côté de lui (68) ? En installant deux femmes auprès d'un cratère, l'imagier ne se contentait pas de montrer comment le vin pur trouvait à se prolonger. Il plaçait deux femmes auprès du vase à mélanger le vin, un vase à la main et dans une distance égalitaire du *pithos*. Si cette façon de représenter des femmes au vin ne constitue pas un exemple probant et de la complexité des rapports au vin et de la participation complète des femmes au vin, c'est que les préjugés ont plus de force que les faits et les analyses qui les rapportent !

L'espace du vin construit par les deux scènes ne se réduit ni à de la manipulation rituelle ni à une pure présence abstraite de toute préoccupation de consommation. Le vin est là, entre des femmes et il est dispersé, pur ou mélangé, à respirer et à boire. Dionysos envahit l'image sans avoir besoin de se montrer et ce sont des femmes qui le rencontrent entre une treille, un *pithos* et un cratère. Dans ce triangle, le vin de Dionysos se donne tout entier à ces femmes qui l'accueillent en l'absence de toute hiérarchie et soumission à je ne sais qui, mais dans la plus stricte liberté égalitaire.

Partant de là, elles se révèlent particulièrement aptes à connaître le vin dans sa complexité et dans son étroite relation à Dionysos. Le modèle sympotique par excellence n'est pas donné par des hommes et ces femmes ne se contentent pas de produire un modèle sympotique mais elles englobent dans une seule et même démarche la totalité du vin, du vin pur au vin mélangé. C'est la globalité du vin de Dionysos que prennent en charge ces femmes réunies tant à la « *Pithoigia* » qu'au « *symposion* » mais surtout au « *symposion* » comme à la « *Pithoigia* » et cela jamais des hommes, en image, n'ont été invités à l'accomplir.

Le rapport entre le *pithos* et le cratère repose en partie sur l'antériorité du premier sur le second dans l'histoire du vin ; le vin du *pithos* précède le vin du cratère. L'histoire de ces deux vins s'enchaîne dans une suite qui est ordonnée par Dionysos et elle s'ouvre par la *Pithoigia*. Le « banquet » au *pithos* se constitue comme la matrice de l'autre banquet, celui au cratère et c'est à des femmes qu'il est revenu de montrer le chemin du *symposion* en image. Sur d'autres vases, des femmes connaissent la pratique sympotique (69), moins fréquemment que les hommes mais leur profusion ne règlerait pas pour autant la question et ce serait s'avancer sur un terrain statistique où le nombre aurait valeur de vérité. Quatre exemples montreront la variété des situations sympotiques dans lesquelles les femmes sont engagées (70). Une coupe à figures rouges représente une frise de cinq femmes autour du tondo (71) (pl. 11). Elles sont toutes allongées, les unes tiennent un instrument de musique, les autres un vase à boire. Une telle réunion représente sans équivoque aucune un *symposion* auquel des femmes participent pleinement et d'une manière qui ne comporte aucun trait spécifiquement féminin – mais pourquoi ces traits seraient-ils notés masculins ? en vertu de la loi des

(68) M.-C. VILLANUEVA-PUIG, *Art. cit.*, p. 53.

(69) F. LISSARRAGUE, « Femmes au figuré », in P. SCHMITT-PANTEL, éd., *L'Histoire des femmes en Occident. L'Antiquité*. Paris, 1991, pp. 238-239.

(70) D'autres vases pourraient être convoqués : Léningrad 626, psykter AFR ; *ARV* 2 16/15, *Para* 322/ ; *Addenda* 153. Munich 2421, hydrie AFR ; *ARV* 2 23/7 ; *Para* 323/ ; *Addenda* 155. Madrid 11267, coupe AFR ; *ARV* 2 58/53 ; *Addenda*, 164 ; R. OLMOS ROMERA, *Cerámica Griega*, Madrid, 1973, p. 51, fig. 20

(71) Bâle, marché, coupe AFR ; M.M. Bâle, *Antiken Vasen*, Sonderliste R, décembre 1977, p. 21, n° 57, pl. 56. E. C. KEULS, « The Hetaera and the Housewife : the Splitting of the Female Psyche in Greek Art », in *Painter and Poet in Ancient Greece. Iconography and the Literary Arts*, Stuttgart-Leipzig, 1977, p. 240, fig. 27.



Planche 11. – Bâle, marché : With permission, from *Painter and Poet in Ancient Greece* by Eva C. Keuls, Beiträge zur Altertumskunde, Vol. 87, (c) 1997 B.G. Teubner Stuttgart.

grands nombres qui ignorerait les minorités et les silencieux, pas si silencieux pour qui se donne la peine de les écouter. Peu importe de savoir si le contexte est ou non rituel, seule est à enregistrer la participation de femmes à un *symposion* de femmes où vin et musique se combinent comme en d'autres *symposia*. Il est légitime de déduire avec mesure que les femmes connaissaient une forme de rapport au vin qui n'était exclusif ni du *symposion* ni de l'ivresse que procure le vin.

Sur les deux scènes extérieures de la coupe du Louvre (pl. 10) (72), un Satyre et une femme nue (une Ménade ?) sont au *symposion*. Sur une face elle joue des crotales ; sur l'autre face, elle tient de la main gauche une coupe auprès d'elle, tandis que, de l'autre main, elle en tend une autre vers son compagnon. L'imagier n'est pas enfermé dans des principes qui excluraient la femme des joies du vin. Compagne d'un Satyre, sa qualité de Ménade ne ressort pas expressément de sa nudité mais n'est pas davantage récusée. Toute femme pourrait bien ménadiser quand elle est dans le voisinage du vin et Philon d'Alexandrie le notait fort utilement pour la postérité incrédule (73), le Satyre est un bon compagnon pour goûter les plaisirs du vin.

---

(72) Paris, Louvre G 78.
(73) *De Plantatione*, 148.

Au vin, les compagnes des Satyres ne sont pas automatiquement nues, il s'en rencontre de vêtues, à ne pas refuser leur présence au *symposion* même. Sur une coupe, allongée sur des coussins, une Ménade tient une coupe, tandis que, derrière elle, un Satyre debout porte un canthare (pl. 8) (74). Une fois de plus, une femme se trouve en position de *symposia*ste, voire d'unique *symposia*ste. L'univers dionysiaque n'est pas le théâtre d'une quelconque inversion d'un rapport normal mais le lieu naturel du vin. Dionysos est à l'origine du vin et de sa consommation. L'image met en scène l'absence de discrimination entre les sexes. La présence de la coupe et du canthare rappelle les deux formes sous lesquelles le vin existe. Cette dualité est reprise sur une *oenochoé* déjà rencontrée où trois Ménades sont réunies (pl. 9) (75). Tournée vers la droite, une Ménade est assise et tient un *aulos* verticalement ; devant elle, une compagne est allongée qui tend le bras comme si elle demandait l'instrument de musique ; derrière elle, un thyrse est planté qui ferme la scène sur la droite. A gauche de l'image un autre thyrse est planté qui borne l'espace des Ménades et de leur *symposion*. Une troisième Ménade est couchée aux trois-quarts sur le ventre. De la main droite elle joue au cottabe avec une coupe et vise un canthare posé devant elle. La variété des activités de ces Ménades au vin ne présente aucun caractère ni excessif ni marginal et pas davantage transgressif. Le vin n'est pas ignoré des Ménades et l'univers dionysiaque n'est pas exclusif des pratiques sympotiques, au contraire. Canthare et coupe, vin pur et vin mélangé coexistent fort bien dans l'univers que patronne Dionysos, le dieu du vin. Les femmes construisent entre deux thyrses un espace approprié aux usages du vin.

4. En conclusion

Pour qui ne croise pas une théorie de l'image et une vision de la femme athénienne au vin tout aussi improbables l'une que l'autre, la femme athénienne connaît de multiples rapports au vin et les contracte de plein gré, avec bonne humeur sous l'emprise tant explicite qu'implicite de Dionysos. Le vin de Dionysos n'est en aucune manière le privilège exclusif des hommes et Dionysos ne l'a jamais livré ainsi aux hommes. Les femmes ne sont tenues à l'écart du vin que pour ceux qui ne veulent pas les voir autrement. Cela ne signifie pas que l'accès des femmes au vin se soit présenté sous un jour strictement égalitaire avec les hommes ; bien au contraire, il est probable que le développement de la pratique sympotique ait constitué une tentative forte d'appropriation masculine du vin en même temps qu'une mise en tutelle de la femme plus forte dans ce cadre. Que cette double réduction à la docilité de la femme et du vin se soit produite sans résistance, c'est hautement improbable. En témoigne précisément l'absence d'univocité de l'imagerie attique.

Le *skyphos* d'Athènes s'insère dans un ensemble de vases marqués par la même liberté de ton des représentations des femmes au vin et en particulier au *pithos*. Que des femmes se tiennent indifféremment au *pithos* et au cratère devrait convaincre de

(74) Voir note 59.
(75) Voir note 60.

leur capacité à rencontrer tant le vin pur que le vin mélangé. Cette disposition ne signifie pas seulement que les femmes ne sont ni exclues du vin, ni cantonnées à des opérations de manipulation et ni tenues à l'écart de sa consommation mais qu'elles tiennent une place éminente au vin dans la cité : elles se rencontrent autour du pressoir, auprès du *pithos* et au *symposion*. De cette façon, elles accompagnent le vin dans toute son existence; elles agissent comme acteurs du vin à part entière. L'importance de la consommation du vin et sa circulation dans les réunions masculines doivent être révisées à la baisse au profit d'une autre notion plus difficile à cerner, la présence du vin égalitaire et diffuse. Elle l'emporte sur les préoccupations de circulation et de consommation et amène à atténuer les oppositions habituelles entre les pratiques féminines et masculines du vin. La convergence est importante parce qu'elle recentre la place du vin comme une pratique unitaire ayant son origine dans la cité et inaugurée par la *Pithoigia*.

S'il existe une convergence et une origine commune des pratiques liées au vin, cela ne signifie pas que le vin soit une pratique exempte de tensions entre les sexes, bien au contraire et il semblerait même que le vin ait constitué un terrain de prédilection pour leur expression. Sur le *skyphos* d'Athènes, l'engagement des femmes au vin est affirmé mais de plus, contrairement à ce que font les hommes, l'unité du vin est développée. Avec Dionysos et son vin, les Ménades demeurent absolument des femmes à qui il n'est pas demandé de renoncer à leur identité de femme. Au *pithos* comme au cratère, les femmes ne s'égarent pas et reconnaissent le vin de Dionysos sans devoir ni se soumettre ni se diviser.

Les Satyres et les Ménades ou les femmes, au pressoir, au *pithos* et au cratère, sont les acteurs du vin et mettent en évidence l'absence des hommes sur de longs segments du vin. Finalement, les hommes n'apparaissent qu'au moment où le vin est enfermé dans des réunions restreintes; comme s'il fallait que le vin ait achevé sa trajectoire poliade et perdu de sa dynamique communautaire pour que les hommes se manifestent au vin. On n'a jamais trop tenu compte de cette phase mystérieuse et publique du vin, probablement pour mieux concentrer l'attention sur le *symposion* (76), où la circulation du vin fait la part belle aux hommes. C'est oublier que le vin commence avant le *symposion* et pas simplement avec le travail viticole. Son origine se confond avec Dionysos. Le dieu investit les cités et offre un horizon d'existence renouvelé, plus dense au point qu'il ne pourrait exister de cité sans vin.

Sur le *skyphos* d'Athènes, des femmes rappellent qu'entre le *pithos* et le cratère n'existe aucune solution de continuité. Les Satyres, à leur manière, en témoignent également. L'unité du *pithos* et du cratère découvre celle du vin lui-même comme celle de Dionysos au cœur des pratiques et des plaisirs que le vin dispense. Dionysos habite le vin et les Satyres comme les Ménades ou quelques femmes le signifient avec force et conviction parce qu'il en va d'une vision de l'existence en cité. De l'accueil global de Dionysos et de son vin découle une existence ancrée dans des pratiques

(76) Voir en dernier lieu F. LISSARRAGUE, « Le peintre du pithos ou l'image illisible », in *I vasi attici ed altre ceramiche coeve in Sicilia*, vol. I, Catane, Consiglio nazionale delle ricerche, Centro di studio sull'archeologia greca, 1996, pp. 99-105 ; en particulier la conclusion : « l'essence même du *symposion*... à chaque événement recrée ses règles et parcourt les possibles de la culture, comme en une œuvre ouverte. C'est cette ouverture qui, pour les Grecs, fait la richesse inépuisable du *symposion*, mais qui pour nous modernes, rend toute analyse difficile, sinon improbable ».

civiques et communautaires qui ignorent l'espace privé et se déploient seulement en cité comme une entité collective où se mêlent Satyres, Ménades et femmes (77). Cette dernière distinction ne doit pas être tenue pour une opposition mais plutôt comme l'expression d'une situation sans aucune solution de continuité qui traduit la possibilité que les femmes connaissent de fréquenter les modalités diverses du vin dionysiaque avec des Satyres et des hommes ou encore d'être seules au vin. Les hommes, eux, supportent une opposition qui semble marquer une rupture de continuité entre Satyres et hommes. Cette opposition recouvre deux rapports au vin que les hommes ne paraissent pas vouloir assumer consciemment et elle affiche le choix masculin de séparer ce que Dionysos ne consent pas à laïciser, c'est-à-dire toute la phase de vinification d'avec la partie strictement centrée sur la consommation.

Le dieu du vin ne s'est jamais donné à un seul sexe sous la forme du vin. À trop vouloir le croire, les interprètes contemporains ont fini par considérer une hypothèse satisfaisante pour certains esprits comme une vérité. En cité, le vin appartient aux femmes comme aux hommes mais cela ne signifie pas qu'il règne une heureuse harmonie entre les sexes autour du vin. Non content de livrer aux mortels de nombreux plaisirs, le vin se révèle au milieu d'enjeux socio-politiques qui témoignent de sa centralité dans la cité.

Daniel NOEL
Centre Louis Gernet

(77) Pour une toute autre vision, voir E. KEULS, « Attic vase-painting and the Home textile industry », in W. G. MOON, *Ancient Greek Art and Iconography*, Londres Madison, 1983, pp. 209-230 ; *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens*, New York, 1986, en particulier le chapitre « Sex Antagonism and Women's Rituals, pp. 349-379.

GLOSSAIRE

Agora : place publique, lieu de nombreux cultes.

Amphore : grand vase fermé, retréci vers le bas, à deux anses verticales, contenant du vin ou de l'huile.

Aulos : instrument de musique à vent à anche vibrante et employé par paire.

Bacchants et Bacchantes : fidèles de Dionysos. Ils tirent leur nom de l'épithète du dieu appelé Bacchos (animé d'un transport d'ivresse, de délire).

Canéphore : porteuse de corbeille (voir « kanoun »).

Canthare : vase à boire, à vasque profonde flanquée de deux anses verticales, attribut de Dionysos.

Cottabe : jeu qui consistait à jeter le reste d'une coupe de vin vers un vase, en invoquant le nom d'une femme aimée, si le jet atteignait son but, c'était le signe d'un amour partagé.

Coupe : vase à boire pourvu d'un pied et d'anses horizontales.

Cratère : grand vase ouvert qui doit son nom au verbe grec signifiant « mélanger », dans lequel on coupe d'eau le vin du banquet.

Crotales : sorte de castagnettes utilisées pour rythmer la danse.

Hétaïre : courtisane.

Hydrie : vase pour puiser, contenir ou verser l'eau. À trois anses, deux pour le transport et une troisième pour verser.

Kalathos : petit récipient à boire, sans pied et en forme de corbeille (sens propre de kalathos).

Kanoun : corbeille sacrificielle.

Kliné : lit de banquet.

Kyathos : vase à longue anse verticale pour puiser le vin.

Lécythe : vase à parfum. Le corps est cylindrique et allongé, il possède une anse, un pied et un goulot étroit.

Mania : délire s'emparant de l'individu possédé par un dieu, en particulier Dionysos.

Ménade : femmes de l'entourage de Dionysos et accomplissant des rites en son honneur. Le terme met l'accent sur la *mania* qui la saisit.

Oenochoé : vase pourvu d'une anse servant à puiser le vin et à le verser dans les coupes.

Péliké : sorte d'amphore pansue, courte et trapue.

Phiale : coupe plate, sans pied, destinée aux libations.

Pithoigia : premier jour sur les trois que duraient les Anthestéries, la grande fête de Dionysos et de son vin. La fête tirait son nom de l'ouverture des jarres par laquelle le vin nouveau devenait consommable pour les mortels.

Pithos : jarre à demi enterrée et de grande capacité : plusieurs hectolitres ; servant à la vinification, au stockage du vin et de l'huile.

Satyres : personnages de l'entourage de Dionysos, reconnaissables à leurs oreilles de faune, à leur queue de cheval.

Skyphos : gobelet à boire muni de deux anses horizontales.

Stamnos : variété de cratère de forme plus fermée, où l'on met du vin.

Symposion : réunion autour de la consommation du vin sous l'égide de Dionysos. En général, le deuxième temps du banquet, après la consommation des aliments.

Thyrse : bâton terminé par une touffe de lierre, porté en particulier par des fidèles de Dionysos.

Trapeza : table qui sert au dépôt des offrandes comme à la découpe de l'animal sacrificiel. Au banquet, une *trapeza* est disposée devant chaque *kliné* pour placer aliments et boisson des convives.

Résumé

Les femmes sont plus présentes au vin que les études ne le laisseraient croire. Les documents probants manquent moins que la détermination des savants qui s'adonnent à l'entretien des opinions traditionnelles comme s'il en allait de la place des femmes dans la société contemporaine. Pour qui ne croise pas une théorie de l'image et une vision de la femme athénienne au vin aussi improbables l'une que l'autre, les femmes ne sont ni exclues du vin, ni cantonnées à des opérations de manipulation et ni tenues à l'écart de sa consommation.

Elles occupent une place éminente au vin dans la cité : autour du pressoir, auprès du pithos et au symposion. Elles s'impliquent dans toute l'existence du vin. En cité, le vin appartient aux femmes comme aux hommes sans que l'harmonie règne entre les sexes autour du vin. Au milieu d'enjeux socio-politiques, le vin témoigne de sa centralité dans la cité.

Abstract

Women are more closely associated with wine than most studies will have it. What is lacking is not so much documents bearing witness to this association as scholar's determination to establish it : they tend to keep alive traditional notions as if women's position in today society was at stake. Unless one conjointly upholds a theory of image and a vision of women's relation to wine in Athens that are equally indefensible, women are neither denied access to wine, nor restricted to handling or prevented from having it.

They hold an eminent position in the city where wine is concerned : by the press, the pithos and at the symposion. They are presented at every stage of the making and consumption of wine. In the city, wine belongs as much to women as to men, but does not contribute to harmony between them. Amid socio-political stakes, wine clearly played a central part in the life of the city.

Resumen

Las mujeres están asociadas con el vino de modo más estrecho de lo que sugieren los estudios al respecto. No por falta de documentos que lo prueben sino por la determinación de los sabios que se dedican a entretener las opiniones tradicionales, como si de éstas dependiera el lugar de las mujeres en la sociedad contemporánea. Por más que uno no mezcle una teoría de la imagen con una visión de la mujer ateniense vinculada con el vino, tan improbable la una como la otra, las mujeres no están apartadas del vino ni parapetadas en operaciones de manipulación o privadas de su consumo.

Ocupan un lugar eminente en la ciudad en cuanto se trata de vino : alrededor del lagar, cerca del « pithos » y del « symposion ». Se implican en toda la existencia del vino. En la ciudad el vino pertenece tanto a las mujeres como a los hombres pero sin que la armonía entre ambos sexos reine en torno a él. En medio de envites socio-políticos el vino asienta su posición céntrica en la ciudad.